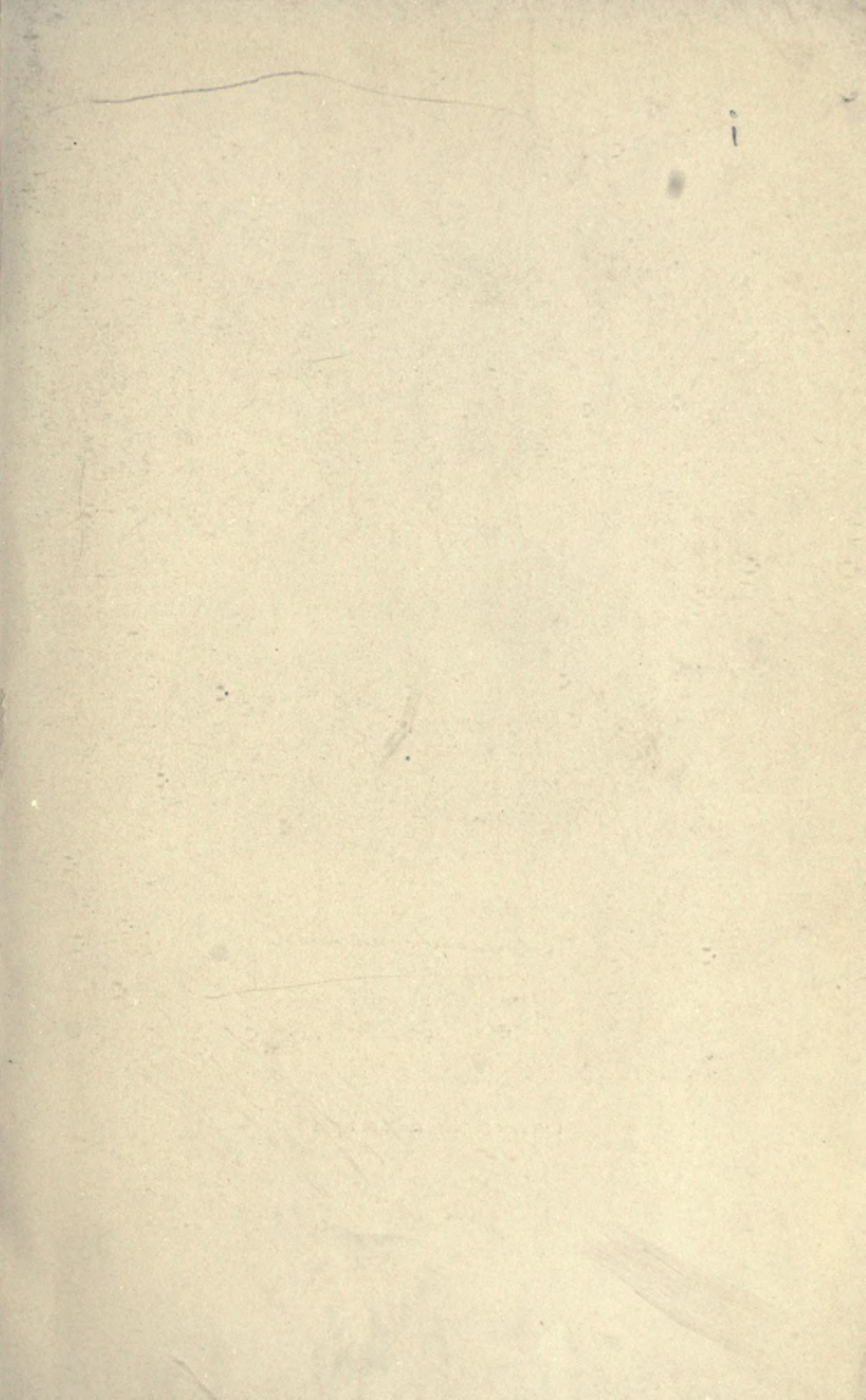

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01582720 7





Immermann.

Nach einer Zeichnung von C. F. Lessing (1837).

Immermann

Der Mann und sein Werk im Rahmen der Zeit- und Literaturgeschichte

Von

Harry Maync (1874-)

Mit einem Bildnis des Dichters



C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck München 1921

Printed in Germany

Meiner lieben Frau

zu eigen

Vorwort

Karl Goedeke war so sehr auf seinen Platen eingeschworen und gegen dessen literarische Feinde so einseitig voreingenommen, daß er im „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung“ nicht nur Heine, sondern auch Immermann mit großer parteiischer Ungerechtigkeit behandelt und damit der gebührenden Einschätzung dieses Dichters verhängnisvoll im Wege gestanden hat. „Immermann hat noch bis heute nicht die volle historische Würdigung gefunden“, erklärte Adolf Bartels im Jahre 1906. Wohl hat schon 1870 Gustav zu Putlitz das von des Dichters Witwe aus Tagebüchern und Briefen zusammengestellte Buch „Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke“ herausgegeben; es ist, im Guten wie im Mangelhaften Frau Uhlands Buch über ihren Gatten vergleichbar, als freilich mit Vorsicht zu benutzende Quelle für des Dichters Leben auch jetzt noch nicht zu missen, läßt indessen in literarhistorischer und kritisch-ästhetischer Hinsicht die Ansprüche unerfüllt, die an eine wissenschaftliche Dichterbiographie zu stellen sind. Mit den Einleitungen zu seiner 1888 erschienenen Ausgabe hat dann Max Koch einen starken Schritt vorwärts getan und eine Anzahl jüngerer Literarhistoriker, in erster Linie Werner Deetjen, sind ihm mit tüchtigen Schriften über besondere Fragen der Immermannforschung und einzelne Werke des Dichters gefolgt. Nun war es endlich an der Zeit, alle archivalischen und gedruckten Quellen ausschöpfend und zusammenfassend, das Leben und Lebenswerk eines der bedeutendsten und nationalsten deutschen Dichter als Gesamterscheinung im Rahmen der Gesamtgeschichte kritisch darzustellen und dabei vor allem auch die noch lange nicht genügend erkannten Lebens- und Weltanschauungswerte seiner Leistung ins Licht zu rücken.

Meine Vorarbeiten zu diesem von vornherein auf breite Grundlage gestellten Unternehmen reichen in das Jahr 1900, also bis in meine wissenschaftlichen Anfänge zurück. Voraufgehen mußte die Erschließung des umfänglichen literarischen Nachlasses Immermanns und eine planmäßige Durchforschung der ganzen in Frage kommenden Zeit. Als ersten Niederschlag meiner Studien konnte ich 1906 meine mit umfänglichen Kommentaren versehene kritische Immermann-Ausgabe in fünf Bänden vorlegen; ihre sehr

freundliche Aufnahme in den Fachkreisen hat mich zur Fortführung meiner weitschichtigen Untersuchungen angespornt. Das mir vorschwebende Ziel war, womöglich nicht nur ein, sondern das Buch über einen Dichter und Denker zu schreiben, in den ich mich während zweier Jahrzehnte eingelebt habe wie in wenige andere und dem ich nicht nur mit der für den Biographen unerläßlichen Liebe, sondern auch mit einer vielleicht eher zu strengen als zu nachsichtigen Kritik gegenüberstehe.

Meine Arbeit erfuhr Hemmungen und Unterbrechungen durch meine Berufung in die Schweiz, deren Bibliotheken mich begreiflicherweise empfindlich im Stiche ließen, durch die Notwendigkeit, unaufschiebbare andere Arbeiten voranzustellen, und zuletzt durch den Weltkrieg, der auch das Erscheinen dieses Buches um Jahre hinausgezögert hat. Anderseits durfte ich mich auch mancher Förderung erfreuen. Aufrichtigen Dank zolle ich insbesondere der Leitung des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar sowie dem Enkel Immermanns, Herrn Professor Dr. Johannes Geffcken in Rostock, die mir den handschriftlichen Nachlaß des Dichters zur Verfügung gestellt haben, ferner dem Direktor der Weimarischen Landesbibliothek, Herrn Professor Dr. Werner Deetjen, und meiner Frau, die mir bei der Korrektur behilflich gewesen sind.

Die Ausarbeitung meines Buches fiel in die Kriegsjahre, und die Vertiefung in die menschlich und künstlerisch gleich gehaltvolle Persönlichkeit Immermanns, der beste preußische und deutsche Art in sich verkörpert und vergeistigt, war mir, dem es versagt blieb, in der Heimat selbst an allen Großtaten und Großleiden der schicksalsschweren Zeit teilzunehmen, ein Halt, den ich aus meinem Leben gar nicht hinwegdenken kann. Möchte es mir gelungen sein, nicht nur eine keineswegs leichte wissenschaftliche Aufgabe zu bewältigen, sondern zugleich meinem Volke den bequemeren Zugang zu einem echten deutschen Charakter und einem großen deutschen Kulturträger zu bahnen und dadurch auch einen Stein beizusteueren zu dem Wiederaufbau unseres zurzeit so tief darniederliegenden Vaterlandes.

Bern, im Juni 1920.

Prof. Dr. Harry Maync.

Inhalt

Einleitung

Welch ein breites Stück deutscher Geschichte, mannigfaltig deutscher Geschichte stellt sich in diesem Manne dar!

Heinrich Laube (Das Burgtheater, Bd. II Kap. XXXIV)

Es gibt kein Zeitalter, dessen Leistungen, und wären sie noch so bedeutend, ein dauerndes Vorbild und einen bleibenden Maßstab liefern könnten. Jede Zeit lebt ihr eigenes Leben und alles Leben ist fortschreitende Bewegung. So schafft sich auch jedes Volk auf jeder seiner Entwicklungsstufen aus sich heraus seine nur ihm in eben dieser Zeit entsprechende Kunst als innerlich notwendigen höchsten Ausdruck seines eigentümlichen Wesens. Demnach kann es keine schlechthin mustergültige Literaturrichtung von unbedingtem Werte geben, sondern nur bedingte, geschichtlich begründete und bloß geschichtlich gültige Werte, die man, so entschieden auch der rein ästhetisch Urteilende sie einander über- und unterzuordnen geneigt ist, niemals einfach gegeneinander ausspielen darf. Die Wiederkehr des Gleichen oder doch Ähnlichen innerhalb gewisser Abstände, die in der allgemeinen Welt- und Wirtschaftsgeschichte zu beobachten ist, hat auch in der Geistesgeschichte, insbesondere in der Literaturgeschichte statt. Wie etwa die Erscheinungen der Reaktion, der Revolution und der Restauration, so bezeichnen auch die einander abwechselnden Strömungen der Klassik, der Romantik und des Naturalismus einen natürlichen Kreislauf, der sich zu allen Zeiten wiederholen kann und oft wiederholt hat. Es sind das Begriffe, die weder einmalige Vorgänge noch feste Wertunterschiede, sondern in erster Linie Stilverschiedenheiten ausdrücken, gewisse Grundformen künstlerischer Erscheinungen, die einander je und je ablösen. Schickt eine klassizistische Richtung sich an, in den Zustand akademischer Erstarrung überzugehen, so tritt, gleichsam als Hecht im Karpfenteich, eine romantische Bewegung auf; droht die Romantik sich in phantastischem Spiel ohne wesenhaften

Gehalt zu verflüchtigen, so fordert die Erdenschwere in einem Naturalismus ihr Recht, und versandet dieser in seelenloser Abschilderung bloßer Wirklichkeiten, so ist wiederum für eine idealistische Gegenströmung die Stunde gekommen.

Solcher Ablauf ist nicht ein willkürliches Geschehen, sondern er bezeichnet den weisen Haushaltungsbetrieb der Geschichte; ähnlich der Dreifelderwirtschaft erzielt und verbürgt sie durch den Wechsel von Leistung und Ruhe auf den verschiedenen Gebieten die Erhaltung und beste Ausnützung der mannigfaltigen Kräfte, über die sie verfügt. Auch die Kunstgeschichte verfährt nach diesem natürlich-ewigen Urgesetz. Ist die Zeit erfüllet, so überträgt sie einem oder mehreren ihrer Söhne die Aufgabe, der Entwicklung die gebotene Wendung zu geben, die nicht selten ästhetisch ein Rückschritt, historisch aber immer ein Fortschritt ist.

Der moderne deutsche Geist, im achtzehnten Jahrhundert endlich mündig geworden, hat in unserer Nationalliteratur die Bahn von der verstandesstolzen Aufklärung über die gefühlstrunkene Geniezeit zur Klassik als beider Synthese, und von der großen und ruhigen Ausgeglichenheit der Klassik über die phantastische Eigenwilligkeit der stimmungsbunten Romantik zu dem künstlerischen Realismus durchlaufen, der den literarischen Gipfel des neunzehnten Jahrhunderts und die bisher letzte Blütezeit unseres Schrifttums bildet. Diesen ganzen bedeutungsvollen Entwicklungsgang deutscher Zeit- und Geistesgeschichte hat Karl Immermann in seiner persönlichen Entwicklung mit durchgemacht. Sehr augenscheinlich und aufschlußreich stellen er und sein Werk einen Spiegel und eine abgekürzte Chronik des ganzen Zeitalters und eine eigenartige Mischung von Rationalismus und Irrationalismus dar. Im Sinne der Aufklärung erzogen, empfing er von den Klassikern die ersten großen Eindrücke, um dann zeitweilig dem Zauberbann der Romantik zu verfallen; von ihr sich lösend, berührte er sich vorübergehend mit dem Jungen Deutschland und steuerte endlich auf seiner Neulandsuche dem Realismus zu, gleich Gotthelf ein Vorläufer der Hebbel und Otto Ludwig, Freytag und Reuter,

Raabe und Fontane, Storm und Keller. Wie Kleist und Heine war ihm vor allen die Sendung geworden, den Fortschritt der deutschen Literatur von der Romantik zum Realismus herbeizuführen. Fortschritt nicht in dem Sinne, als sei der Realismus an sich etwas Wertvolleres als die Romantik an sich, sondern unter geschichtlichem Gesichtspunkt. Als Immermann auftrat, hatte die Romantik als Ganzes bereits abgewirtschaftet und befand sich im Verfall. Es galt, dem neuen Fühlen und Vorstellen einer neuen Zeit einen neuen Stil zu schaffen. Die jungdeutsche Schule, die in Bekämpfung und Verdrängung der Romantik ihren Zweck sah, vermochte bloß Aufräumungsarbeit zu leisten, nicht aber auch den Neubau aufzuführen. Sie warf nur nackte Gedanken ohne künstlerische Formung in die Zeit und diese schritt rasch über sie hinweg. Immermann gehört zu denen, die, ursprünglichen Persönlichkeitsgehalt und reinen Kunsttrieb mit dem Verständnis für die besonderen Bedürfnisse der Gegenwart vereinigend, deren neuartiges Wirklichkeitsgefühl zu künstlerischem Ausdruck zu bringen wußten. Das Aufkommen dieses Realismus gegen die Mitte des Jahrhunderts hin war geradesosehr ein geschichtliches Fortschreiten wie an der Jahrhundertwende nach dem Bankbruch des Naturalismus der Umschlag in einen abermals romantischen, also idealistischen Stil, den Symbolismus.

Der Realismus in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts steht in ursächlichem Zusammenhang mit den ungeheuren Fortschritten und Errungenschaften der Naturwissenschaft und Technik, mit den gewaltigen politischen und sozialen Umwälzungen der Zeit. Wie sich zu ihnen, im Materialismus und Positivismus, die Philosophie einstellte, so mußte es auch die Dichtung tun; wie die ideologische Restaurationspolitik der neuen Realpolitik, so mußte in der Kunst die Romantik dem Realismus weichen. Dieses Gesetz hat Immermann als einer der ersten klar erkannt und in seinen „Memorabilien“ ausgesprochen: „Wir müssen durch das Romantische, welches der Ausdruck eines objektiv Gültigen sein sollte, aber nicht ward, weil seine Muster und Themen ganz anderen Zeitlagen

angehörten, hindurch in das realistisch-pragmatische Element. An diesem kann sich, wenn die Musen günstig sein werden, eine Kunst der deutschen Poesie entwickeln. Es ist ein großes Verdienst, welches sich einige Schriftsteller der jüngsten Gegenwart erworben haben, daß sie auf dieses Element zuerst hinwiesen, sich selbst in ihm hervorbringend versuchten." Einer der bedeutendsten dieser Schriftsteller war er selbst. Indessen, Romantik und Realismus sind keine Gegensätze, die sich schlechterdings ausschließen. Vor allem ist von der zeitlich bedingten und zeitlich begrenzten Romantik der Jenaer Schule und ihrer Ausläufer die Romantik an sich (wie Gottfried Keller sie nennt) oder die ewige Romantik (nach einer Bezeichnung Fontanes) zu scheiden, die ein Ur- und Grundstoff aller Kunst und Dichtung, namentlich der deutschen ist. Auch Wolfram von Eschenbach und der junge Wieland, auch Ricarda Huch und R. M. Rilke sind in diesem allgemeineren Sinne Romantiker, und Romantisches enthält sowohl Goethes Klassik wie Gerhart Hauptmanns Naturalismus. Auch Immermann zeigt keine reine Artenform: er ist, sagt Erich Schmidt, „Romantiker und Antiromantiker in einer Person". Einer deutlichen Übergangszeit angehörend, ist er so wenig wie Kleist und Heine dem romantischen Höhenrauch jemals ganz entwachsen.

Sind doch alle die genannten großen Realisten, Keller als der größte an der Spitze, von der Romantik ausgegangen und haben deren unvergängliche Werte in ihren eigentlichen neuen Stil aufgenommen, freilich vielfach reiner als ihr Vorgänger Immermann, bei dem bodenständiger Realismus und romantische Arabeske noch hart nebeneinander stehen. In Frankreich beobachten wir etwa gleichzeitig eine parallele Entwicklung. Der Realismus eines Balzac ist die natürliche Reaktion gegen die Romantik eines Victor Hugo, und die von jenem über Flaubert und die Brüder Goncourt zu dem in Immermanns Todesjahre geborenen Zola führende Linie entspricht der durch Immermann, Gutzkow, Freytag und Fontane gekennzeichneten Reihe. Auch die genannten Franzosen, nicht zuletzt Zola, weisen in ihrer Wirklichkeitskunst einen erheblichen romantischen Einschlag auf.

Immermann war sich selbst gar wohl dessen bewußt, wie sehr sein Wesen und sein Schaffen unter den Bedingungen seiner Zeit stand, wie sehr auch er, um ein Wort Friedrich Vischers anzuziehen, ein „sterblicher Durchgangs- und Sammelpunkt der geschichtlichen Mächte“ war. In einem Briefe des Jahres 1836 bezeugt er es als sein Glück, in einer höchst eigentümlichen, reich ausgestatteten Zeit geboren zu sein und für jede ihrer Erscheinungen offene Sinne zu haben. Häufiger aber empfand er die Abhängigkeit von seiner Umwelt als einen Druck, fast als Verhängnis. „Wir sind“, schreibt er in den „Epigonen“, „weit mehr Depots des geistigen Fluidums, welches durch das Universum streicht, als daß wir es selbsttätig erzeugten.“ Jedenfalls hat die Geschichte seiner Zeit starken Teil an ihm, wie er an ihr, und nicht nur die allgemeine politische und die Literaturgeschichte, sondern auch die Geschichte der Kultur und der Gesellschaft, des Theaters und der bildenden Kunst, ja selbst die Kirchen- und Religionsgeschichte.

Anderseits war Immermann viel zu sehr Individualist und durchdrungen von der Überzeugung, daß die Geschichte weit mehr von Männern als von Verhältnissen gemacht werde, um sich als bloßes Produkt von äußeren Einflüssen zu fühlen. Und in der Tat überwiegt bei ihm das ursprünglich Mitgebrachte und unmittelbar Erlebte das Ererbte und Erlernte beträchtlich. Er ist nicht bloß ein passives Medium der Entwicklung, sondern er hat ihr auch durch seine eigengeartete Persönlichkeit als Mensch und als Dichter entscheidende Anstöße gegeben. An der Stelle seiner Tagebücher, wo er seine tiefen Eindrücke aus der Weimarer Fürstengruft niedergelegt hat, äußert er im Hinblick auf Goethe: „Ist es nicht mit allen bedeutenden Dichtern und Schriftstellern so, daß der Mensch noch über den Schreibenden hinausragt?“ Von dieser Regel macht er selbst keine Ausnahme. Darum paßt Carlyles ebenfalls mit Bezug auf Goethe gesprochenes Wort, der wichtigste Bestandteil in eines Menschen Leistung sei doch stets das Leben, das er geführt, auch auf Immermann. Darum hat auch dieser Anspruch auf verweilende biographische Behandlung und darf nicht

als einer unter vielen nur obenhin in einer Darstellung der gesamten Literaturgeschichte abgetan werden.

„Ein Faktum unseres Lebens gilt nicht, insofern es wahr ist, sondern insofern es etwas zu bedeuten hatte.“ Von der Richtschnur dieser Goetheschen Äußerung hat sich die biographische Literaturgeschichtsschreibung zu ihrem Schaden nicht selten entfernt. Sie hat vielfach über der breiten Darlegung der äußeren Lebensverhältnisse ihrer Helden das zu kurz kommen lassen, was unter allen Umständen Hauptsache und Ziel der Dichterbiographie sein muß: die Herausstellung und Ausdeutung der in den Dichtungen niedergelegten künstlerischen und Weltanschauungswerte. Eine Dichterbiographie muß vor allem Seelenbiographie und Ideengeschichte sein. Sie soll die inneren Bezüge zwischen Erlebnis und Dichtung aufzeigen und damit eine tiefere psychologisch-ästhetische Erkenntnis der Werke als Persönlichkeitsleistungen und Kunstgebilde ermöglichen. Dieser Aufgabe kann mit der mehr oder weniger wahllosen Zusammentragung möglichst aller erreichbaren Tatsächlichkeiten eines Dichterlebens an sich wenig gedient sein. Eine bis ins Kleinste gehende Nacherzählung ihres Lebenslaufes kann höchstens bei unseren ganz großen Dichtern berechtigt und sogar Selbstzweck sein, bei denen, deren Leben man wohl als ihr größtes Kunstwerk bezeichnet hat. Die Darstellung solcher organischen, weisen und im höchsten Sinne sittlichen Lebensführungen von vorbildlichem Wert ist eine hohe und überaus dankbare Aufgabe, die sich allerdings nicht allein an den Literarhistoriker, sondern mehr noch auch an den Psychologen und Pädagogen wendet und mindestens ebensosehr auf ethische Erbauung und erzieherische Wirkung als auf literargeschichtliche Erkenntnis abzielt. Die meisten Dichter aber bedürfen solcher biographischen Ausführlichkeit nicht, ja viele können sie nicht einmal vertragen. So käme es z. B. Heinrich Heine nur zugute, wenn sein persönliches Bild hinter dem geistigen mehr und mehr verschwände. Sein Freund Immermann dagegen gewinnt durch tieferes Eindringen in seine Lebensführung, weil er, als dichterische Individualität hinter Heine zurückstehend, ihn als rein menschliche Persönlichkeit an Kraft und Ethos hoch überragt.

Immermann erschien sein Leben „nicht wichtig genug, um es mit allen seinen Einzelheiten auf den Markt zu bringen", und auch der literarhistorische Biograph darf es nicht für seine Aufgabe ansehen, alle ihm bekannt gewordenen Tatsächlichkeiten dieses Dichterlebens zu buchen. Er muß mit voller Absicht darauf verzichten, die sehr reich fließenden Quellen restlos auszuschöpfen, vielmehr nach dieser Richtung hin in seiner Synthese, die ja zugleich auch nach dem Ideal des schriftstellerischen Kunstwerks streben soll, bewußt hinter eingehenden Immermann-Monographien zurückbleiben. Wo dennoch dieses Buch bei scheinbar mehr äußeren Erlebnissen verweilt, geschieht das, um dadurch die vielfach zusammengesetzte Persönlichkeit des Dichters als den Urgrund seiner künstlerischen Werke schärfer abzuspiegeln oder um den Zeithintergrund zu gewinnen und darzustellen, von dem Schöpfer und Schöpfungen so stark abhängig sind. Es kommt darauf an, die beiden großen Komponenten Persönlichkeit und Umwelt aus der Massenhaftigkeit des zufällig Seienden herauszuschälen, die Wechselwirkung zwischen der seelischen Struktur des Menschenwesens und dem Rhythmus seines Jahrhunderts bloßzulegen. Manches, was für sich genommen von geringerer Bedeutung erscheint, fördert doch als Glied einer Kette die geschichtliche Erkenntnis. Es heißt dem meisterhaften Vorbilde nachtrachten, das uns in „Dichtung und Wahrheit" gesetzt ist: „Dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt."

Mit seinem „Merlin" hat Immermann eine der tiefsinnigsten deutschen Dichtungen geschaffen, mit seinen „Epigonen" einen der gehaltvollsten Zeitromane und mit seinem „Münchhausen" ein Werk, das in unserer Literatur nicht seinesgleichen hat und schon allein ihn zum Range eines großen Dichters erhebt. In diesen Werken gipfelt Immermanns Leistung, in den ihnen gewidmeten umfangreichen Kapiteln folgerichtig dieses Buch. Abgesehen davon, daß es einen

Querschnitt durch das erste Drittel der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts legt, gibt es vorzugsweise die Vor- und Entstehungsgeschichte der genannten Hauptwerke sowie eine Analyse derselben und eine Einführung in ihr tieferes Verständnis. Die zu diesem Behuf verfolgte Entwicklungsgeschichte des Menschen und Schriftstellers Immermann will zeigen, wieviel Irrtümer und Widersprüche er in seinem Leben und Wirken zu überwinden hatte, ehe der Reifgewordene solche Höhe erklimmen konnte. Die erste, größere Hälfte seiner Dichtungen bleibt unter dem Durchschnitt, weil sie in falschen Boden gepflanzt sind, und bezeugt die Bedingtheit seiner Begabung; Stoff und Form, Wollen und Können stehen nicht im Einklang. Seine Grenzen der Dichtung entsprechen den Goetheschen „Grenzen der Menschheit“: sein heißes Streben nach den Höhen des Dramas und dem Ideal des Verses ist für uns über Epigonentum und Dilettantismus nicht hinausgelangt; wir finden den Immermann, der uns teuer ist, nur da, wo er „mit festen, markigen Knochen auf der wohlgegründeten, dauernden Erde“ steht, nicht in der idealen Ferne und im höchsten Stil, sondern auf dem Grund und Boden seiner eigenen Zeit und in der Prosa. Er ringt so ernst nach dem Ewigen und versinkt doch so oft im Zeitlichen. Er hat einen so entschiedenen Sinn für das geschichtlich Gewordene und Dauernde und bleibt doch so lange im schillernden, kaleidoskopartig wechselnden Tagestreiben befangen. Er sehnt sich so heiß nach Klarheit und wird sich doch so lange nicht klar über sich selbst und das, was seinem Wesen gemäß ist. Er wünscht unablässig, in dem ganz Großen ein untrüglich leitendes Gestirn zu finden und vermag doch das Große oft nicht rein und voll zu erkennen und sich ihm gläubig hinzugeben. Er möchte so gern bejahen und kann doch so schwer von dem Verneinen loskommen, belastet das Schiff seiner Dichtung zu ihrem Schaden nur allzu schwer mit Kritik und Satire. Wie kommt es, daß dieser so gewissenhaft prüfende und suchende Mensch so spät erst sich selbst findet? Warum der lang dauernde Zwiespalt in ihm, der ihn nur durch Zweifel, Widerspruch und Pessimismus zum Optimismus, nur durch Spiritualismus und

Romantik zum Sensualismus und Realismus führte? Wie erklärt sich die überaus langsame Entwicklung von tatenloser Empfindsamkeit und leidender Selbstbespiegelung zum kraftvollen Erfassen der Welt und zur führenden Einordnung in die Allgemeinheit? Warum müssen wir bei so großen Persönlichkeitswerten und dichterischen Gaben so lange die persönliche Note und die entsprechend großen dichterischen Leistungen missen? Warum ist aus Immermann, der so viele Bühnenwerke gedichtet hat, nicht ein hervorragender Vertreter des Dramas geworden, für das ihn die Vorherrschaft des Willensmäßigen in seinem Charakter, sein starker Wirklichkeitssinn, sein Blick für das Gegensätzliche, seine dialektisch-antithetische Stilneigung ebensosehr berufen erscheinen lassen wie seine außerordentliche Theaterkenntnis und seine höchst erfolgreiche dramaturgische Praxis?

Alle diese und ähnliche Fragen entsprechen Problemen der Immermann-Biographie, die dieses Buch aufwirft und in die es hineinzuleuchten versucht. Es gilt, den Generalnenner dieser vieldeutigen Persönlichkeit aufzuspüren, die letzte Triebfeder und die höhere Einheit dieses schwierigen Organismus, die innere und äußere Notwendigkeit seines Werdens und Seins zu erkennen und nachzuweisen, daß Goethes orphische Urworte vom Dämon auch für Immermann gesprochen sind. Dabei werden sich die psychologische und die geschichtliche Erklärung fortgesetzt kreuzen und gegenseitig bedingen. Wir werden verfolgen, wie eine Persönlichkeit, die von Natur den Typus eines Übergangsmenschen darstellt, sich in einem typischen Übergangszeitalter entwickelt und wandelt. Demgemäß haben wir gerade auch in der Zeit ihrer künstlerisch unbedeutenden Anfänge Umschau zu halten; denn man möchte — um mit Vischers „Auch Einer“ zu sprechen — „so gern Aufschluß darüber erhalten, aus welchem Boden ein Baum mit so krausgebogenen Ästen entsprungen, unter welchen Einflüssen er so knorrig und krumm und doch auch so tüchtig gewachsen ist“.

Erstes Buch. Jugendliches Suchen und Irren

1. Ursprünge und Heimatjahre

1796—1813

> Etwas näher tritt man dem Bilde eines Menschen, wenn man die Sterne betrachtet, unter denen er entstand.
>
> Immermann an Marianne.

> Indem man einen merkwürdigen Menschen als einen Teil eines Ganzen seiner Zeit und seines Geburts- und Wohnorts betrachtet, so lassen sich gar manche Sonderbarkeiten entziffern, welche sonst ewig ein Rätsel bleiben würden.
>
> Goethe, Anhang zum „Cellini“.

Karl Immermann ist in tieferem Sinne, als man den Ausdruck gewöhnlich braucht, ein Sohn seiner Zeit, und mit Recht merkt er im Sommer 1836 in seinem Tagebuch an, daß fast jede seiner Lebensentwicklungen mit einer großen historischen Weltwendung zusammengefallen und daß daher durch das Individuum gewissermaßen die allgemeine Geschichte hindurchgezogen sei. Demzufolge muß sich jede Darstellung seines Lebens und Wirkens auf einer breiteren historisch-politischen Grundlage aufbauen, und auch literargeschichtlich ist ein weiteres Ausgreifen unerläßlich. So mögen denn gleich eingangs, wenigstens mit ein paar andeutenden Strichen, die geschichtliche Weltlage und die allgemeine Zeitfarbe gekennzeichnet werden, die des Menschen und des Dichters Ursprünge und Wegrichtung wesentlich mitbedingen.

Immermanns Lebensgrenzen liegen gleich weit ab von der großen französischen Revolution des Jahres 1789 und derjenigen des Jahres 1848, während die Julirevolution mitten hineinfällt in seine Wirksamkeit und auch auf ihn ihren starken Einfluß übt: Ereignisse, die den modernen Zeitdichter und seine sozialen Anschauungen erheblich bestimmt haben. Für die politischen Einsichten und Ansichten dieses ausgesprochen historisch gerichteten Schrift-

stellers, der als Jüngling den Befreiungskrieg mitmacht, wird die gewaltige Erscheinung Napoleons bedeutsam: in Immermanns Geburtsjahr beginnt er mit dem glänzenden Feldzug in Italien seine Siegesbahn, in Immermanns Todesjahr wird seine Leiche vom Regime des Juste-Milieu mit feierlichem Gepränge aus der Verbannung geholt und im Invalidendom beigesetzt. Aber die eigentlichen Wurzeln von Immermanns Kraft liegen, gleich denjenigen Arnims und Kleists, im vaterländischen Boden und im preußischen Staat. Fast genau fällt sein Leben zusammen mit der langen Regierungszeit seines Königs Friedrich Wilhelm III., in dessen Verehrung ihn so wenig wie den ihm geistig verwandten großen Geschichtsschreiber Treitschke oder wie Theodor Fontane die Züge von Beschränktheit und Kleinlichkeit beirrten. Und als der Dichter Immermann geboren wurde, standen Goethe und Schiller in der Blüte ihres unermeßlich segensreichen Freundschaftsbundes und auf der Höhe ihrer Wirksamkeit, während Fichte und Schelling bestrebt waren, Kant zu Ende zu denken. Als aber Immermann selbst in die Literatur eintrat, war die eigentliche Romantik inzwischen schon beinahe vorübergerauscht; Heine legte seine „Gedichte“ neben Goethes „Wanderjahre“, Schopenhauer sein Hauptwerk neben Hegels „Enzyklopädie“.

In des Romanschriftstellers Immermann Geburtsjahr, das zugleich dasjenige seines Gegners Platen ist, wurde dem deutschen Volke die Vollendung seines größten Romans überhaupt, der Goetheschen „Lehrjahre“ beschert. Und gleichzeitig trat ein unendlich viel tiefer stehender, aber überaus erfolgreicher Erzähler in Zschokke hervor, der, ebenso wie der Jungdeutsche Kühne und der auf Immermanns Schultern stehende Spielhagen, mit unserem Dichter die Geburtsstadt gemein hat. Diese Stadt, in der auch der große, von Immermann mitbeeinflußte Romanschriftsteller Wilhelm Raabe wichtige Jugendjahre verlebte, ist Magdeburg. Nicht nur für die Literaturgeschichte ist Magdeburg, das einem Wieland nur während der Schuljahre in seinem Bannkreis Gastfreundschaft gewährte, eine Stadt der Prosa. Im weiten Flachlande, am Nordende der fruchtbaren Börde gelegen, vom breiten, schiffbaren Strom durchzogen

und von unabsehbaren Kornfeldern umgeben, ist Magdeburg das Urbild eines unpoetischen, unromantischen Schauplatzes. Allein Immermann zog ja nicht aus romantischem Boden seine edelsten Säfte, und entbehrte seine Vaterstadt damals auch eines regen geistigen Lebens, so war sie doch eine Stadt von großer geschichtlicher Vergangenheit und eine Stadt des gewerblichen Fleißes, des anhebenden modernen Industrialismus, mit dem sich der Dichter so vielfach auseinandersetzen sollte. Und war Magdeburg auch eine Blick und Bewegung einengende Festung; es war — und das ist für den von so starkem Staatsgefühl beseelten Dichter wichtig — eine preußische Festung, einer der stärksten Stützpunkte der Monarchie, der Schlüssel des Elbstroms und ein Hauptbollwerk Berlins.

Ein Preuße und ein Norddeutscher in jedem Betracht, wurde Karl Lebrecht Immermann am 24. April 1796 abends 8 Uhr in Magdeburg geboren. Unverkennbar zeigt er die völkischen Züge des Niedersachsen, sowohl in der Schärfe seines äußeren Auftretens und der inneren Herbheit, wie in der breiten Weiche der Mundart, die sich bis zuletzt in seinen unreinen Reimen widerspiegelt. Am 6. Juni wurde er in der ehrwürdigen Domkirche, wo Otto der Große und seine Gemahlin begraben liegen, getauft. Er ist ein Kind der historischen Altstadt. So recht in ihrem Herzen, in der Klosterstraße, lag das dem Vater Immermanns zu eigen gehörende Haus, mitteninne zwischen dem Domplatz und dem Alten Markt, dem stolz dahinströmenden Fluß und dem Breiten Weg mit seinen stattlichen Giebelhäusern. Heute legt ein Denkmal beim Stadttheater von dem dankbaren Stolze Magdeburgs auf seinen Sohn Zeugnis ab.

Immermann hatte das Glück, in jene mittleren Lebensverhältnisse hineingeboren zu werden, die er selbst als die geeignetsten zur Hervorbringung geistiger Führer bezeichnet hat. War doch von je, versichert auch der Verfasser der „Verlorenen Handschrift“, der wärmste Herzschlag des deutschen Volkes in der Mitte zwischen oben und unten zu finden. An der Hand eines Hausbuches, das Immermanns Vater sorgfältig führte und das der Sohn sich von

den Seinigen aus Magdeburg schicken ließ, als er seine „Memorabilien“ schrieb, und unter berichtigender Heranziehung von aktenmäßigen Quellen läßt sich der Stammbaum der Familie um einige Geschlechter zurück verfolgen. Danach war der erste bekannte Immermann, Martin mit Vornamen, ein Sergeant im Heere Gustav Adolfs, der bei Lützen „für teutsche Gewissensfreiheit“ mitgefochten hatte. Daß er, wie das Hausbuch will, ein geborener Schwede gewesen sei, macht schon sein Name unwahrscheinlich, und daß ihm seine Frau, Ilse, bei der Armee gefolgt sein soll, widerspricht den Gepflogenheiten in Gustav Adolfs Heer. Er wird wohl ein guter Deutscher aus dem Magdeburgischen gewesen sein, der nur vorübergehend fremde Kriegsdienste genommen hat. Nach seinem Ausscheiden aus dem Soldatenstande heiratete er eine Pastorstochter aus derselben Gegend, Marie Rhin, und ließ sich mit ihr als Landwirt und Gemeindebäcker in Etgersleben unweit Magdeburgs nieder. Er hat ein seßhaftes und entschieden aufstrebendes Geschlecht begründet. Sein Sohn Peter wurde Pastor in Heteborn, sein Enkel Ephraim Rektor in der Salinenstadt Groß-Salze. Erscheint uns schon Immermanns Großvater, ein „Ehrenmann von altem Schrot und Korn“, als eine strebsame Willensnatur, so hat sich vollends sein Vater Gottlieb Lebrecht, im Jahre 1750 der ersten Ehe Ephraims entsprossen, dem Vater Schillers vergleichbar, kraftvoll selbst das Leben gezimmert. Er war noch nicht siebzehnjährig, als er den Vater, der auch sein Lehrer gewesen war, verlor und sich bei den dürftigen wirtschaftlichen Familienverhältnissen vor allem auf sich selbst angewiesen sah. Große Tatkraft, eiserner Fleiß und strengstes Pflichtgefühl ermöglichten es dem ernsten, bedürfnislosen jungen Menschen, sich in die Höhe zu arbeiten. Er kam in das berühmte Waisenhaus zu Halle, machte hier die obersten drei Klassen der lateinischen Schule durch und bezog dann, im Jahre 1771, als Rechtsbeflissener die dortige Universität. Ein schmales Stipendium von fünfzig Talern, schlecht bezahlte Privatstunden und treue Freunde halfen ihm durch die Studienjahre hindurch. Er bestand das Examen so gut, daß er bald Anstellung

fand und zwar in der Familienstadt Magdeburg, der er, lockende Angebote in der Folge ausschlagend, sein ganzes ferneres Leben hindurch treu blieb. Als Gewissensrat und einflußreicher Vormund der ziemlich weit verzweigten Familie hat er viel Segen gestiftet. Nachdem er anfangs bei dem Amte der Domvogtei als Amanuensis tätig gewesen war, wurde er als Auditeur und späterhin zugleich als königlicher Rat bei der Kriegs- und Domänenkammer angestellt. Er vererbte auch auf den Sohn „des Lebens ernstes Führen" und eine gute Portion echt preußischen Beamtengeistes. Selbst das Muster eines Beamten aus der unvergleichlichen Schule König Friedrich Wilhelms I., überließ er sich doch im heiklen Falle nicht dem bequemen Schema, sondern stellte freimütig und unerschütterlich auch dem Nachfolger des Soldatenkönigs, seinem geliebten großen Friedrich, die eigene selbstbewußte Persönlichkeit entgegen. Er war ein hochachtbarer, martialischer Mann, von unverbrüchlicher Ehrenhaftigkeit, tiefem Rechtsgefühl und willensstarker Festigkeit; „der ernsteste und in sich gezogenste Charakter", rühmt der Sohn, der ihm je vorgekommen sei. Trotz mancher Sonderbarkeit und Pedanterie stand er seinen Kindern wie ein Wesen höherer Art da. Mit der imponierenden Würde des patriarchalischen Hausherrn verband er eine Strenge gegen seine von ihm doch wahrhaft und fürsorglich geliebte Familie, die einem jüngeren Geschlecht oft geradezu als Härte erscheinen muß. Belehrend und strafend erzwang der schroffe, schweigsame Erzieher lediglich durch Blicke und kurze Worte eine Subordination, der gar nicht der Gedanke kam, es könne irgendetwas anders sein, als der Herr Rat meine und wolle. Doch brachte der vielfach ähnlich geartete Sohn, solche Erziehung segnend, später dem „ehrwürdigen Schatten" des Vaters ein frommes Opfer dar.

Erst mit fünfundvierzig Jahren, am 8. Mai 1795, also rund ein Jahr vor Karl Immermanns Geburt, hatte der würdige Rat sich verheiratet, und zwar mit einer jungen Verwandten, der kaum achtzehnjährigen Tochter Wilhelmine des Magdeburger Domvogts Wilda. So mischten gesetztes Alter und erste Jugend ihre Elemente

zu des Dichters Werden und erklären wohl manches Unausgeglichene und Widerspruchsvolle in seinem Wesen. Die Mutter, an die sich die Kinder naturgemäß enger anschlossen als an den mehr gefürchteten Vater, war von fast zu großer Zärtlichkeit, Güte und Weichheit, die aber im väterlichen Einfluß ihr gutes Gegengewicht fanden. Das Verhältnis zwischen der jungen Mutter und ihren Kindern, zumal ihrem Liebling Karl, den sie überlebte, war und blieb das schönste und herzlichste bis ans Ende. Die begabte und gebildete Frau entstammte einem wohlhabenden Hause, in dem Geselligkeit und Kunst gepflegt wurden und namentlich das Theaterspielen im Flor stand. Von heiterer und aufgeschlossener Gemütsanlage, hat sie die Freude an der Kunst und die Neigung zum Theater aus dem väterlichen Hause in das eigene verpflanzt. So geht also auch in diesem Falle das Talent des Sohnes auf die Mutter zurück. Auch diese Frau Rat ist dem Dichter stets mit verstehender Liebe gefolgt, und er hat sich zeitlebens als der beste Sohn bewährt. Sein Jugendgedicht „Kindliches Gefühl" widmet den drei Sternen der Muttertreue, der Muttersorgen und der Mutterliebe innige Worte.

In glücklicher Ehe schenkte Frau Wilhelmine dem Gatten nach Karl noch fünf weitere Kinder. Zwei seiner Geschwister verlor Karl Immermann schon früh. Seine erste Kindheit teilte mit ihm am innigsten seine um drei Jahre jüngere Schwester Charlotte; sie vermählte sich nachmals mit dem Oberprediger Bertog in Oschersleben. Auch sie und ihre jüngeren Brüder überlebten den Ältesten: der 1804 geborene gemütsweiche Ferdinand, der dem Dichter allezeit am nächsten stand, später Professor am Klostergymnasium der Vaterstadt, und der 1807 geborene Hermann, gestorben als Gerichtsdirektor in Groß-Salze. Ein schönes Familienleben umschloß Eltern und Kinder. Bei allen Amtsgeschäften, bei aller freiwilligen Fürsorge für die weitere Familie und trotz seinem hohen Bildungsbedürfnis, das ihn bis ins Alter seine Muße mit strenger Lektüre ausfüllen ließ, fand der Vater immer noch Zeit, sich abends den Seinigen zu widmen, auch in heiterem Scherz;

und bei besonderen Gelegenheiten ließ er wohl auch einmal die Zügel ganz fallen und die Jugend sich nach Herzenslust austoben. Trotz guten Einkünften und einer lebhaften Geselligkeit gingen Leben und Erziehung im Hause des Kriegsrats in einfachen Formen vor sich. Um die Zukunft der Seinigen sicher zu stellen, befleißigte sich der alternde Mann einer großen, jedoch nicht knickrigen Sparsamkeit. Ihren Erfolg bezeichnet er selbst, indem er beim Kassenabschluß über das Jahr 1812 in seinem Hausbuche bemerkt: „Ewige Vorsehung, Dir danket mein gerührtes Herz, daß Du mir in den letzten Tagen meines Lebens nicht allein die Mittel, sondern auch die Kräfte gegeben hast, durch angestrengten Fleiß in meinem doppelten Dienstverhältnis meiner guten Wilhelmine und meinen geliebten Kindern, nach meinem wahrscheinlich bald erfolgenden Hinscheiden ein unabhängiges und sorgenfreies Leben zu sichern, insofern sie, wie ich wünsche und glaube, dieses von mir sauer erworbene Vermögen zu erhalten und ihre Bedürfnisse nach selbigem einzuschränken suchen. Ich lebe der frohen Zuversicht, daß sie es mir danken werden und daß mein Andenken bei ihnen im Segen bleiben wird.“

Karl entwickelte sich glücklich zu einem gesunden, kräftigen, gutgearteten Knaben, der allerdings eine besondere Begabung vorderhand nicht an den Tag legte. Den ersten Unterricht erteilte den Kindern der Vater selbst auf das gewissenhafteste mit ernster Hingabe. Dabei wurde ihr Gemüt nicht mit den heiligen Vorstellungen eines Offenbarungsglaubens erfüllt, der der Fridericianischen Aufklärung der Zeit fern lag, sondern statt eines religiösen mit einem Heroenkult, der für unseren Dichter höchst bedeutsam ist.

Die Geschichte ist ja der feste Punkt in seinem wechselvollen Schaffen, ist Anfang, Mitte und Höhe seines Lebens und Wirkens. Und so ist es denn bezeichnend genug, daß schon seine früheste Kindheit nicht mit holdem Märchenspiel, sondern mit ernsten historischen Erinnerungen genährt wurde, daß an ihnen sich die ersten Schößlinge seiner regen und fruchtbaren Phantasie emporrankten. Helden und Heldenverehrung bestimmten diese Geschichtsauffassung;

ja die Vergangenheit war dem Knaben Karl vertrauter als das Leben, das ihn umgab. Zwei große Gestalten waren es vor allem, die ihm von des Vaters Autorität im höchsten Glanze vorgeführt wurden, zweier tüchtiger Staaten größte Monarchen: König Gustav Adolf von Schweden und König Friedrich II. von Preußen.

Mit Gustav Adolf war nicht nur der Name des Ahnherrn unlöslich verknüpft, sondern der „Erretter Deutschlands", wie ihn Rat Immermann stets zubenannte, sprach auch noch unmittelbar zu dem Knaben, bei dem sich nach seiner eigenen Angabe früh ein aufmerkender Sinn entwickelte und eine „Neugier, welcher das unscheinbarste Detail der Dinge nie zu geringfügig war". Wie aber konnte man Magdeburger sein, ohne den Spuren Gustav Adolfs zu folgen! Noch fehlte seit dem furchtbaren Jahre 1631 an einem Turme des gewaltigen Doms der krönende Knopf, und drinnen im Gotteshause sah man mit Ketten umwunden die angeblichen Stiefel des verhaßten Tilly, dem man die Einäscherung der Stadt zur Last legte.

Wie ein Mitlebender nahm Karl an diesen Ereignissen teil, wenn er mit heißen Wangen über Rathmanns „Geschichte der Stadt Magdeburg" saß, dem Buch, an dem er lesen lernte. So sehr waren diese kindlichen Studien auf Heldenverehrung gerichtet, daß für ihn der Dreißigjährige Krieg mit der Schlacht bei Lützen, in der der Löwe aus Norden dahingestreckt wurde, sein Interesse verlor. Und was weiter zurücklag, das kümmerte den jugendlichen Chronikenleser ebensowenig, wie das, was, ohne mit einer großen Persönlichkeit verknüpft zu sein, nach der Schwedenzeit in der Vaterstadt vor sich gegangen war. Gedankenlos schritt er über den Alten Markt am steinernen Reiterbilde Kaiser Ottos I., der die Stadt gegründet hatte, vorüber, obwohl er den ihr von ihm verliehenen Freiheitsbrief in einem gelbbraunen Quartanten der väterlichen Bücherei nachlas. Und der Grund, warum ihm auch die nächste Gegenwart nur verschwommen zum Bewußtsein kam, war, daß unmittelbar hinter ihr eine Gestalt von sie überstrahlender Leuchtkraft ragte: Friedrich der Große.

Ging das Interesse an dem ritterlichen Schwedenfürsten von einem fast legendarischen Ahnen aus, so spiegelte sich der große Preußenkönig unmittelbar in des Dichters Vater wider, der im gleichen Alter einst den Siebenjährigen Krieg miterlebt und später unter einem Lieblingsgeneral Friedrichs, von Saldern, als Auditeur gedient hatte. Dabei hatte er selbst viele Revuen mitgemacht; wenn der König die Front heraufgeritten gekommen, so sei es in lautloser Stille einem jeden gewesen, als komme der liebe Gott: so erzählte er seinen Kindern, die denn auch zwischen dem großen König und dem lieben Gott eigentlich keinen Unterschied machten. Die anderen alle sprachen nur vom Alten Fritz, für den Rat Immermann hieß er schlechtweg der König, und er sagte ausdrücklich „der jetzige König“, wenn er von Friedrich Wilhelm III. sprach, geradeso wie er Napoleon fortgesetzt nur Bonaparte nannte.

Der regierende Monarch trat schon dem Knaben in die Erscheinung. Im Sommer 1805 besuchte er mit der anmutigen Königin Luise die alte Elbstadt, und Karl wußte sich trotz dem strengen väterlichen Verbot den Anblick beider zu verschaffen. Aber es ging ihm wie seinem kleinen Namensvetter in Goethes „Götz“: wie das alles mit der Gegenwart zusammenhinge, dafür fehlte ihm jede Vorstellung, und er fragte hinterher, schon über neun Jahre alt, den Vater, wer jetzt Erzbischof von Magdeburg sei. Im gleichen Jahre hielt sich übrigens auch Goethe auf der Durchreise in Magdeburg auf.

Der Knabe mochte sich einspinnen, wie er wollte, eines Tages klopfte die Geschichte des Tages herrisch ans Tor. Den dritten Koalitionskrieg erlebte er schon bewußt mit, aber in der uns heute so unnatürlich dünkenden Stimmung der Preußen seiner Zeit, die noch immer in Österreich den Erbfeind sahen und ihm seine Demütigung von Herzen gönnten. Wieder trat ein geschichtlicher Held auf die Weltbühne, die unter ihm erzitterte, wieder ein Heros, der den Dichter Zeit seines Lebens beschäftigt hat: Napoleon. Zunächst ward er ihm als lächerlicher Popanz vermittelt. Aber das verblendete Vertrauen auf Friedrichs Staat und Heer rächte sich furchtbar. Bald nach den kriegerischen Vorbereitungen des Jahres

1806 kam die Schreckenspost, daß Prinz Louis Ferdinand (der als Chef eines in der Elbstadt garnisonierenden Regiments für Magdeburg war, „was Achill für das Lager in der Ebene von Ilium gewesen") bei Saalfeld gefallen sei, und kurz darauf sah Karl die Vaterstadt den im jammervollsten Zustande aus der Niederlage von Jena Geflüchteten die Tore öffnen. Noch einmal erblickte das Kind den König, dem das Vivat des Volkes Tränen aus den Augen trieb. Alles bereitete sich auf eine hartnäckige Belagerung vor, aber schimpflich ergab sich am 11. November 1806 die starke Feste an Ney, dessen Truppen wüst in ihr hausten. „Die erste Ahnung von der tiefen Zweideutigkeit und Tücke des Lebens entstand damals" dem Zehnjährigen „und knüpfte sich so an ein furchtbares allgemeines Geschick". Das ist ein Urerlebnis, ja das eigentliche Urerlebnis des Dichters und unablässig hat es ihn beschäftigt. Der grausenvollste Sturz und Ruin, sagt Immermann, sei seine erste große Anschauung gewesen. Magdeburg hörte auf, preußisch zu sein, man verstand die Welt nicht mehr. Wenn aber bald darauf Karl und seine Geschwister unter ihre Tuschzeichnungen Widmungen „an Napoleon den Unüberwundenen und Unüberwindlichen" schrieben, so machten sie es nicht anders als so viele der Großen, die, vorschnell am Vaterlande verzweifelnd, sich der neuen Sonne zuwandten, und denen erst der Verlust des selbständigen Nationalstaats während der sieben schmählichsten Jahre der preußischen Geschichte den unermeßlichen sittlichen Wert eines freien und starken Staates zum Bewußtsein bringen mußte.

Namentlich für junge Leute in der Entwicklung war es nicht leicht, sich rasch zurechtzufinden. Viele wandten das Auge vom unheilvollen großen Spiel der Welt; sie flohen aus des Lebens Drang „in des Herzens heilig stille Räume", sie kehrten sich ab von der Wirklichkeit. Bei Immermanns berühmtem Zeitgenossen Leopold Ranke, dem der Dichter früh große Bewunderung entgegenbrachte, dauerte diese Weltabgewandtheit noch erheblich länger. Auch der wenig jüngere Ranke hörte als Knabe den Kanonendonner von Auerstädt und sah die mit den Ereignissen im Zu-

sammenhang stehenden Truppendurchzüge aus nächster Nähe, aber tiefere Eindrücke empfing er davon nicht. Noch der Jünger Schulpfortas bewundert Napoleon, und nur sachlich erlebt der junge Humanist die Geschehnisse von 1813 mit; erst in den folgenden Jahren erwachte allmählich in ihm der politische und praktische Wirklichkeitssinn, der in Immermann viel früher zum Durchbruch kam. Freilich stand Immermann als Preuße allem weit näher und unter dem Einfluß eines streng national gesinnten Hauses. Allerdings war der Vater jetzt königlich westfälischer Staatsdiener, und notgedrungen mußten sich die Patrioten — so berichtet der Held der „Epigonen“ aus seiner Jugend — damals ins Dunkel zurückziehen, „schweigend, wie grollende Titanen. . . . Wir liefen hinter den neuen Mäntelchen, Krägelchen und Schärpen her, bis wir hörten, in den hübschen Kostümen steckten lauter abgefeimte Schelme. Rings um uns zischte es von nichts als von Bestechungen, Kabalen, Begünstigungen durch die niedrigsten Mittel. Welche Eindrücke für ein junges Alter, worin alles so scharf aufgefaßt wird!“ Noch zwei Jahre vor seinem Tode schreibt Immermann rückblickend an seine Braut: „Der Druck war das Wort jener Jahre. Ihr jungen Leute, die ihr im Frieden entstanden seid, wißt nicht, was für Zeiten das damals waren! Not, Armut, Elend überall, Ekel an den öffentlichen Verhältnissen; die eiserne Faust des Despotismus über jedem Haupte. Wir haben als Kinder damals auch gespielt, gejauchzt und ausgelassenes Zeug getrieben, aber selbst die Kinder verließ der Gedanke nicht, daß die Väter totgeschossen würden, wenn sie etwa sagten, Napoleon sei auch nur ein Mensch, wie andere.“

Es war eine harte Schule, die Karl Immermann als Knabe durchmachte. Eines Tages sah er ein Exekutionskommando zwei Männer zum Tode führen, die in Kattes Freikorps eingereiht gewesen waren. Ein finsterer Holzhacker, der unter Schill gekämpft hatte, erzählte ihm von dem Stralsunder Blutbade. Der Streifzug des vertriebenen Herzogs von Braunschweig-Öls durch Niederdeutschland und der ferne Freiheitskampf der Tiroler unter Andreas Hofer erregten sein junges Herz gewaltig. „In phantastischer

Energie des Hasses entlud sich", berichtet er nachmals, „die verletzte Empfindung der Jugend"; sie machte Plane, den Unterdrücker zu ermorden, träumte von wilden, glänzenden Abenteuern und berauschte sich an ihrer eigenen Wichtigkeit für die Zukunft. Daher schreibt Immermann mit Recht dem Despotismus einen starken Anteil an seiner Erziehung zu; er gab ihm die Anfänge des Charakters. Ganz im Sinne eines Goetheschen Lehrspruchs: „Der Despotismus fördert die Autokratie eines jeden, indem er von oben bis unten die Verantwortlichkeit dem Individuum zumutet und so den höchsten Grad von Tätigkeit hervorbringt."

So reifte der Knabe unter der strengen Zucht der schweren Zeit und des ernsten Vaters heran. In solchen Tagen zeigt sich so recht der Segen des Familienlebens. Je stärker die Pfeiler des staatlichen Daseins wankten, desto fester begründete sich in sich selbst das Haus des Einzelnen.

Auch bei Immermann beobachten wir die künstlerischen Naturen vielfach eigene, oft geradezu quälende Neigung für alles Dunkle, Geheimnisvolle, Umhüllte. Sie zu nähren, gab das geräumige, düstere und winklige Vaterhaus Gelegenheit genug, namentlich eine selten geöffnete Polterkammer auf dem Oberboden, die noch im „Münchhausen" wieder erstand. Auch die wimmelnde Kleinwelt des Pflanzen- und Tierreiches bot seinem grübelnden Beobachtungstrieb reichen Stoff. Vor allem aber entbrannte in Karl seit seinem zehnten Lebensjahr wie in allen geweckten Knaben ein schier unersättlicher Lesehunger. Der Dichter, der zeitlebens außerordentlich viel Lesestoff in sich aufnahm, verschlang förmlich in der Kindheit Reisebeschreibungen und Biographien, Romane und Schauspiele, aber auch die verstaubtesten und langweiligsten Scharteken, so daß der Vater mit strengem Verbot eingreifen mußte.

Im ersten Unterricht hatte der Rat, wie von sich selbst jederzeit, auch von den Kindern viel, ja zuviel gefordert, so daß ihnen der Eintritt in die öffentliche Schule eine erhebliche Erleichterung bedeutete. Gegenüber dem Elternhause lag das Gymnasium zum Kloster Unserer Lieben Frauen. Karl Immermann bezog es zu

Ostern 1807, noch nicht elfjährig, als Oberquintaner. Er durchlief es mit ernstem Fleiß und verließ es mit glänzendem Erfolg als Siebzehnjähriger zu Ostern 1813. Daß Immermann in seinen so ausführlichen Jugenderinnerungen, aus denen natürlich auch dieses Buch reichlich schöpft, die Schule und ihren Einfluß so gut wie ganz übergeht, fällt auf; hat er doch einigen seiner Lehrer noch viele Jahre später durch gereimte Glückwünsche und Übersendung seiner ersten Dichtungen persönliche Dankbarkeit bezeugt, und war doch auch der Umstand, daß sein Lieblingsbruder Ferdinand bis zum Tode als Lehrer an derselben Anstalt wirkte, geeignet, einen Anteil an ihr bei dem Dichter zu bewahren. Ein späterer Brief an Ferdinand bedauert, daß ein „mangelhafter Jugendunterricht“ ihn im klassischen Altertum gar zu sehr ohne Weg und Steg gelassen habe.

Auf dem durch den Vater gelegten guten Grunde weiterbauend, entwickelte sich der sehr lerneifrige Knabe mit dem offenen Kopf zu einem ausgezeichneten Schüler und zog bald die besondere Aufmerksamkeit seiner Lehrer auf sich. Namentlich sein Lehrer im Deutschen, Schaaf, nach Ferdinand Immermanns späterem Zeugnis ein Mann „von großem Scharfsinn“, wußte ihn richtig zu beurteilen und zu fördern. Bei der Verbesserung seiner Aufsätze war er klug darauf bedacht, den leicht ins Übertriebene, Üppige ausschweifenden Stil des phantasievollen Jünglings zu beschneiden, dessen Begabung er erkannte. Sie an den Tag zu legen, boten namentlich die öffentlichen Redeübungen Gelegenheit, bei denen die Schüler mit freien Ausarbeitungen über meist wohl von ihnen selbst gewählte Gegenstände hervortraten. Einige solcher Immermannschen Ausarbeitungen, die Putlitz noch vorgelegen haben, befinden sich leider nicht mehr in des Dichters handschriftlichem Nachlaß: eine Erörterung über den Begriff der Veredlung, eine Charakterschilderung Neros auf Grund des Tacitus. Nach Putlitz, der dabei auf Immermanns Jugendroman „Die Papierfenster eines Eremiten“ vorausdeutet, bezeugten sie schon dichterische Begabung und einen sehr entschiedenen Einfluß der Romantik. Die einzige

erhaltene, erst neuerlich ans Licht getretene Ausarbeitung des wohl fünfzehn- bis sechzehnjährigen Immermann verrät davon nichts. Sie behandelt in der Form der Rede eines Ministers im Staatsrate schulmäßig-steif das Thema „Glücklich ist der Staat, dessen Oberhaupt eine vernünftige Duldung unterhält und befördert". Das ist ein Preis der Toleranz, der Gedankenfreiheit, der Vernunft, des aufgeklärten Despotismus — kurz, durchaus achtzehntes Jahrhundert. Aber bemerkenswert ist dabei einerseits der geschichtliche Ausblick und anderseits die Betonung des Nationalgeistes. Auch hier steht dem Jüngling der große Preußenkönig vor Augen. Äußerlich zwar läuft die Rede in ein Lob des regierenden Monarchen aus und der hieß Jerome. Aber daß Immermann die Kinderkrankheit vorübergehender Napoleonschwärmerei und Auslandssucht längst überwunden hat, die Fremdherrschaft bitter empfindet und ganz völkisch fühlt, beweist ein fünfzehn nicht ungewandt gebaute Stanzen umfassendes Gedicht des Jahres 1812: „Das Vaterland". Schillers großen Kulturgedichten nachempfunden, gipfelt es nach langen allgemeinen Betrachtungen in einer pathetischen Verdammung desjenigen, der sich knechtisch einem fremden Joch unterwerfe. Auch dieser Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit diente der Charakterbildung und trug in die jungen Leute einen frühen Ernst hinein.

Immermanns Abiturientenaufsatz führte den Titel „Welche Eigenschaften muß der satirische Dichter besitzen?" Sollte dieses Thema ein freigewähltes gewesen sein, so dürften wir vielleicht annehmen, daß sich auch Immermanns hervorragender kritisch-satirischer Trieb schon in der Schulzeit geregt habe. Jedenfalls bedauern wir es im Hinblick auf den Dichter des „Tulifäntchen" und des „Münchhausen", daß gerade diese Arbeit verloren gegangen ist.

Rühmlichst schied Immermann vom Gymnasium. Sein Reifezeugnis, vom 12. März 1813 datiert, weist die beste Note „ganz vorzüglich" auf und bekräftigt: „Sehr glückliche Anlagen, besonders Schnelligkeit im Eindringen in die Tiefe und den Zusammenhang der Wahrheiten, verbunden mit scharfer Beurteilung und bestimmter Darstellung des Gedachten, erleichterten ihm das Studium der

Wissenschaften, bei welchen er aber auch stets einen nach Gründlichkeit strebenden, angestrengten und mit großer Genauigkeit geordneten Fleiß anwandte."

Bei allem Ernst und Eifer kam jedoch auch das Urrecht der Jugend auf Ablenkung und Freude zu seinem Recht. Die Anlage einer später bedeutend gewordenen Sammlung von Kupferstichen bezeugt Immermanns frühes Interesse an der Kunst und ihrer Geschichte. Vor allem aber verschönten ihm die Wonnen frühen dichterischen Schaffens das Leben. In Versen huldigte er einer jungen Verwandten, Friederike Ragotzky, an die ihn die erste Liebe fesselte und die er auf den Gymnasiastenbällen des Klosters umschwärmte. Gleich einer von Putlitz erwähnten Novelle dieser Frühzeit, „Die Luftschiffer", sind uns auch manche andere poetische Versuche nicht erhalten, die Immermanns Vater, demjenigen des Knaben Goethe gleich, sorgfältig sammelte und verwahrte. Meist werden es Gelegenheitsgedichte auf Familienanlässe gewesen sein. Außer dem besprochenen Gedicht „Das Vaterland" besitzen wir aus der späteren Gymnasiastenzeit noch eine ganz lesbare Romanze „Die heilige Elisabeth" (das Rosenwunder behandelnd) und einen anakreontikartigen dreistrophigen Scherz „Wer hat recht?"

Immermanns Hauptinteresse aber gehörte schon damals dem Drama. Er habe sich, hat er später erklärt, seit seinen ersten Kinderjahren leidenschaftlich zum Dramatischen hingezogen gefühlt. Ganz wie bei dem jungen Goethe ging auch bei ihm, dem späteren Theaterdichter und Theaterleiter, dem poetisch-schöpferischen Trieb ein mimisch-nachahmender vorauf. Mit Schulgenossen, wie Wilhelm Herzbruch und dem zwei Jahre älteren Ludwig Schiele, einem ebenso gediegenen wie heiteren Jüngling, vereinigte er sich zu einem Liebhabertheater, dessen Direktor, Regisseur und Hauptdarsteller er selbst war. Man spielte in einer großen gewölbten Halle des Klosters, dem sogenannten Auditorium, und der Vater billigte und beförderte auch diese Neigung seines begabten Sohnes.

In unverkennbarer Anlehnung und Angleichung an Goethes „Dichtung und Wahrheit" hat Immermann später selbst seine

Jugendjahre geschildert und dabei die Ähnlichkeiten zwischen dem Leben in den Häusern des Frankfurter und des Magdeburger Rats durch allerlei Anekdotisches wohl noch besonders augenfällig herauszuarbeiten gesucht. Seine Eltern gleichen im Verhältnis zueinander und zu den Kindern dem Rat Goethe und seiner so viel jüngeren Gattin. Auch hier vertritt der Vater mehr die verstandesmäßige Nüchternheit, die Mutter das sinnenfreudige Gefühl. Der Vater erteilt den Kindern den ersten Unterricht. Hier wie dort ist man „Fritzisch" gesinnt. Der „leidenschaftlichen Tante" Goethes, die des großen Friedrich eifrigste Parteigängerin ist, tritt Immermanns für Napoleon schwärmende Tante Rustan an die Seite. Des strengen Vaters Bücherverbot wird hier wie dort übertreten, und das Strafgericht, das, anknüpfend an den Klopstockschen „Messias", über Goethe ergeht, wiederholt sich auffallend ähnlich bei des jungen Immermann Lektüre von Corneilles „Polyeuct". Wie der junge Goethe in der Lersnerschen Chronik von Frankfurt, so lebt und webt der junge Immermann in der Rathmannschen von Magdeburg. Den Staatsverbrecher, dessen Schädel jener auf der Mainbrücke sah, fand dieser in Trenck, dem einstigen unglücklichen Bewohner der Magdeburger Kasematten, und der Kaiserkrönung, die Goethe so anschaulich beschreibt, entspricht bei Immermann der Besuch des Königspaares in Magdeburg.

Und wie im Goetheschen Hause, so verbannte doch auch im Immermannschen die Strenge des Vaters nicht allen Sonnenschein, nicht alle Jugendlust. Zum Glück fehlte auf der Bühne, die große Welttragödien und ernste Familiendramen sich abspielen sah, auch die lustige Komödie mit ihrem Grazioso nicht. Dieser Grazioso, wie der Dichter selbst ihn nennt, war ein Stiefbruder seines Vaters, ein wohlhabender älterer Domänenpächter im mansfeldischen Holzzelle, bei dem die ganze Familie alljährlich zu heiteren Ferienwochen einrückte. Der Oberamtmann Gottfried Reinhard Immermann, dessen Bild als das seines Onkels Yorick uns der Dichter mit Laune und Liebe gezeichnet hat, war ein höchst origineller Kauz: „alle Possen, Abenteuerlichkeiten, Gelüste, Schwabenstreiche, welche andere

Menschen in ihren frühen Jahren abschäumen, drangen unserem Vierziger über die Haut.“ Bei ihm feierte die Familienneigung zum Theater bei allerlei Gelegenheiten wahrhaft groteske Triumphe.

„Wenn wir als Kinder vom Anhaltischen aus in die mansfeldischen Berge hineinfuhren, an ausgewaschenen Stellen vorbei, die uns Abgründe bedünkten, wenn wir später als Studenten die Straße von Halle her über den salzigen und süßen See hinausgewandert waren und nun in die grüne Hügelspalte eindrangen, an deren oberem Saume Holzzelle lag, so wehte es uns aus den Wipfeln der Waldbäume, von den engen und tiefen Seitenpfaden des Forstes an wie lauter Ahnung, Lust Freiheit.“ So schildert Immermann nachmals die freundliche Landschaft mit dem Blick auf die Goldene Aue — dieselbe, die auch in Klopstocks und Novalis' Leben eine Rolle spielt. Sie wirkte auf Immermanns Naturempfinden, das sich freilich erst spät zu einem wesentlichen Bestandteil seines dichterischen Triebes ausgestaltete. Sein Verhältnis zum Vaterlande ist, ähnlich wie bei Heinrich von Kleist, nicht sowohl Heimatsgefühl als Staatsgefühl.

Suchen wir zum Schluß, soweit es nicht schon oben geschehen, die Hauptzüge in den Grundbedingungen von Immermanns Jugendentwicklung zusammenzufassen, ihre Bedeutung für den Gesamtaufbau und die Besonderheit seiner geistigen und künstlerischen Persönlichkeit zu bezeichnen und abzuschätzen, so erkennen wir zunächst, daß er sich gleich in seinen Anfängen in ein rechtes Übergangszeitalter hineingestellt fand. Auch er hätte mit dem nur um knapp zwanzig Monde jüngeren Heine sagen können: „Um meine Wiege spielten die letzten Mondlichter des achtzehnten und das erste Morgenrot des neunzehnten Jahrhunderts.“ Dieses eigenartige Zwielicht beleuchtet einen Teil seiner Jugend und einen noch größeren seiner Dichtung und erklärt manches Zwiespältige in beiden. Auf seine Knabenjahre zurückschauend hat er selbst hervorgehoben, daß ihn der Atem der Fridericianischen Aufklärung von allen Seiten umweht habe. Dieser Atem haucht uns aus den Familienvornamen so deutlich an wie aus den Schulreden des

Gymnasiasten und dem Hausbuche des Vaters. Dieser selbst schwebt dem Dichter der „Epigonen“ vor, wenn er den Vater seines Helden „mit Sinn und Lebensgewohnheit ungefähr in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts stehn geblieben“ nennt. In den achtziger Jahren — das heißt beim Abtreten Friedrichs des Großen von der Weltbühne. Die Kinder des Immermannschen Hauses, in diesem Geist erzogen, lebten der Überzeugung, daß mit dem Tode „des Königs“, unter dessen zweitem Nachfolger sie doch aufwuchsen, die „Welt eine äußerst schiefe Richtung erhalten haben müsse“, und verachteten als junge Rationalisten gründlich alle Geisterseherei und Goldmacherei, die unter Friedrichs unmittelbarem Thronerben ihr trübes Wesen getrieben hatten. Echt aufklärerisch ist ja namentlich die Vernachlässigung des eigentlich Religiösen in des Dichters Erziehung und die Pflege jenes Heroenkults, von dem Immermann später selbst meinte, er sei vielleicht eine zu strenge Nahrung für das unreife Alter gewesen. Doch es waren Heroen der Geschichte, der vaterländischen Geschichte, und die Weckung des historischen Sinnes war ein gutes Gegengewicht gegen den unhistorischen Rationalismus.

Bemerkenswert oft kommt Immermann sowohl im allgemeinen als im Hinblick auf sich selbst darauf zu sprechen, wie verhängnisvoll es für die Entwicklung des Menschen sei, wenn er keine rechte Jugend gehabt habe. So sagt er von seinem Holzzeller Oheim: „Ein jeder Mensch sollte billigerweise eine Jugend haben und seine Jugend genießen. Es ist einer der seltsamsten Mängel in einem Lebenslaufe, wenn der rechte Schimmer der ersten Tage fehlt; man kann sagen, daß alle späteren Bewegungen des Lebens dann etwas von den Zuckungen haben, die der Galvanismus hervorruft.“ Und zweifellos ist es ein persönliches Bekenntnis des Dichters, wenn er den Helden der „Epigonen“ ausführen läßt: „Es ist gewiß, daß dem Menschen nichts mehr schadet, als wenn über dem Gemälde seiner ersten Tage ein verworrenes unruhiges Licht zittert. Das Kind soll wie die Pflanze aus festem Boden, unter dem gleichen Scheine der nach ewigen Gesetzen wiederkehrenden Sonne

emporwachsen. Ich dagegen bin in einer Lage zum Bewußtsein gekommen, die viel von dem Schwanken des Schiffbruchs oder vom Stegreifsleben einer Nomadenhorde hatte." Und Hermann beschließt seine Erzählung mit den Worten: „Ich habe keine Jugend gehabt. Ist das vielleicht die Krankheit und der Mangel meiner Natur?"

Die strenge, einseitige Erziehung im Elternhause und die harten Zeitgeschicke vereinigten sich, um Immermanns natürliche Jugendentwicklung mannigfach zu stören und zu unterbinden. Seine Knabenzeit ist wohl gehaltvoll, aber nicht in einer diesem Alter entsprechenden, sondern in einer unkindlich frühreifen Weise. Die normale und glücklichste Kindheit ist ganz in Haus, Familie und Heimat eingebettet; von einer weiteren Umwelt, sei sie räumlicher oder zeitlicher Art, weiß sie zunächst im Grunde gar nichts, will sie nichts wissen und braucht sie nichts zu wissen. In heilsamer Unberührtheit dämmert die junge Menschenpflanze in einem naiven Traumleben dahin, bis von selbst die Knospe springt. Wenn die Zeit erfüllet, der kindliche Geist organisch in der Stille gereift ist zur Aufnahme weiterer und tieferer Inhalte, öffnen sich von selbst und fast unmerklich für ihn die Tore des Lebens und der Zeit und er nimmt in ihnen seinen natürlichen, für ihn freien Platz ein. Diese rechte Jugend, die kein Mensch ohne Schaden entbehrt und die namentlich für den künstlerischen Menschen (es sei nur an Jean Paul, Eichendorff oder Theodor Storm erinnert) so oft das große Haupterlebnis seines ganzen Daseins ausmacht, von dem er bis ans Ende zehrt — unserem Dichter war sie, ähnlich wie Hebbel, versagt. Die ihm gewordene Jugenderziehung, so gediegen und trefflich gemeint sie war, fehlte doch darin, daß sie zu früh den Nachdruck auf das Willensmäßige vor dem Gefühlsmäßigen legte, und daß sie den Geist des Knaben nicht in seiner eigenen, sondern — ihn künstlich zurückschraubend — in einer vergangenen Zeit aufwachsen und damit kein rechtes Verhältnis zur Gegenwart und Wirklichkeit gewinnen ließ.

„Soll die Pflanze grün aufgehen, so muß der Boden haften, in den ihr Keim gesenkt wurde", sagt Immermann einmal. Der

Boden, in den er selbst gepflanzt war, wurde plötzlich durch eine unerhörte und ungeahnte Katastrophe von vulkanischer Natur in seinen Grundfesten erschüttert. Der bis dahin von der Gegenwart ferngehaltene Knabe wurde mit einem Schlage in ihre Strudel hineingerissen. Sein junger, unvorbereiteter Geist war solchem Umsturz natürlich nicht sogleich gewachsen. „Aus historischen Träumen erwacht, die für Wirklichkeit gegolten hatten, stießen sich nun die Menschen gegen eine Wirklichkeit, die wie ein grauser Traum aussah", so schildert Immermann selbst seine und seiner Altersgenossen Lage. Die stetige normale Blütenentwicklung wurde jäh gehemmt durch den Druck des Despotismus. Immermann hat seine Jugend nicht voll ausgelebt; was Wunder, daß auch die Früchte seines Lebens entsprechende Entwicklungsmängel aufweisen. Eine Antithese nennt er die Disposition des Geschlechts, mit dem er herangereift sei, und in Antithesen hat er sie geschildert. Von diesem Antithetischen wird uns im weiteren Verfolg seiner Entwicklung noch manches aufstoßen; lange sehen wir ihn schwanken und irren und wurzellos erscheinen. Aber gerade auch in seiner Erziehung, in der neben dem Negativen das Positive, neben dem Abträglichen das Zuträgliche nicht fehlte, fand er den starken Stab, der ihn später sichere Wege leitete. Tüchtigen Ahnen seinen gesunden Kern dankend, selbst von guten Keimen befruchtet und auch durch die Widerstände erstarkend, wuchs er ins Leben hinein. Er durfte den unverlierbaren Segen eines glücklichen Familienlebens und einer guten Schulbildung genießen. Er entstammte einem zu harter Arbeit erzogenen Geschlecht und hatte die große Arbeitskraft und den unermüdlichen Arbeitsdrang von ihm geerbt. Früh wurde das Pflichtgefühl in ihm entwickelt. An der Hand selbsterlebter Geschichte fand er in jungen Jahren schon den Weg, der ihn aus der überlebten Welt des achtzehnten Jahrhunderts in die des neunzehnten hinüberführte, von der weltbürgerlichen Auffassung zu der dem Nationalstaat die Palme reichenden und die Zukunft bestimmenden. Die gleiche Entwicklung machte Heinrich von Kleist durch. Für Immermanns kräftigen Geist waren es doch gute An-

gebinde, die ihm Erziehung und Jugenderlebnisse mitgaben. Deutsches Volkstum und altpreußisches Staatsgefühl, verbunden mit angeborenem und gepflegtem historischen Sinn, sie waren treffliche Grundlagen für einen deutschen Charakter. Sie bedingen die gediegene Tüchtigkeit und den strebenden Fleiß, die ehrliche Mannhaftigkeit und die zähe Tatkraft Immermanns; sie bedingen auch seine durch und durch bürgerlich-konservative Gesinnung und seinen patriotisch-monarchischen Geist, die den Zeitdichter durch die seichten Untiefen reaktionären Epigonentums wie durch die Strudel der in ihrem Bette schäumenden Revolutionsströmungen hindurchleiteten.

2. Lehr- und Wanderjahre des Studenten und Befreiungskriegers 1813—1819

Literis et armis!
Ulrich von Hutten.

.... Wenn einer zwanzig worden,
Kenn' ich den Mann .....
Immermann, Alexis.

Die natürliche Sehnsucht des Gymnasiasten nach der Universität war in dem Geschlecht, dem Immermann angehörte, begreiflicherweise besonders groß. Er spricht von dem „brennenden Durst nach den Studentenjahren, von welchen man den Himmel aller Freiheit sich verhoffte". Die civitas academica bleibt nun einmal ein kleiner Staat im großen; im großen war damals nicht gut hausen, vielleicht daß der kleine Ersatz bot. Die Universität, die für ihn einzig in Betracht zu kommen schien, war Halle, die Stadt, die mit der Geschichte Magdeburgs nicht minder eng verknüpft ist als mit derjenigen der Familie Immermann. Gleich anderen Vorfahren und Verwandten hatte hier ja auch des Dichters Vater studiert, und wie dieser bezog er selbst sie zum Studium der Rechtswissenschaft. Das war im April des großen Jahres 1813.

Die Fridericiana, gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts auf verheißungsvollen Grundlagen errichtet, war rasch in eine schöne Blüte getreten. Von hier aus hatte der junge Pietismus seine belebenden Ströme über Deutschland ergossen und eine Verinnerlichung des gesamten Gefühlslebens angebahnt, die insbesondere auch der deutschen Dichtung, namentlich der Lyrik, frisches Blut zuführte. Von hier aus hatte aber auch jene nicht minder bedeutungsvolle Gegenströmung eingesetzt, die gleichfalls der neueren deutschen Literatur unschätzbaren Gewinn gebracht hat: die deutsche Aufklärung, zu deren Hauptvertretern und Hauptverbreitern der Hallesche

Professor Christian Wolff gehörte. Von Halle ging die Erneuerung der deutschen Dichtung aus. Die beiden Dichtergruppen, die sich gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Halle um Pyra und Lange einerseits, um Gleim anderseits scharten, setzten die fruchtbaren Anregungen Hallers und Hagedorns wirksam fort und leiteten zu den großen älteren Klassikern Klopstock, Lessing und Wieland über. Und endlich war auch in nationaler Hinsicht der Universität Halle eine geschichtliche Sendung vorbehalten. Hier, in der Stadt des tüchtigen, kerndeutschen Thomasius, wo eine so viel frischere Luft wehte als in dem benachbarten sächsischen Leipzig, entwickelte sich früh ein ausgesprochen preußischer Geist. Während im verzopften und frivolen Leipzig der auf französische Vorbilder eingeschworene Gottschedianismus mehr und mehr verknöcherte und verkalkte, ertönte in Halle zuerst der dichterische Preis des großen Friedrich, mit dessen mächtig anregender Persönlichkeit ja der Aufschwung der deutschen Literatur unlöslich verbunden bleibt. „Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt kam durch Friedrich den Großen und die Taten des Siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie," stellt Goethe fest; im Hinblick auf Lessings „Minna von Barnhelm" und auf Gleims Grenadierlieder und Ramlers preußische Oden, denen sich die Langes und Ewalds von Kleist beigesellen: „jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlich-Ersten ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten, wenn beide für einen Mann stehn." Aber wie sah es damit zur Zeit von Deutschlands tiefster Erniedrigung aus! Im schwarzen Jahre 1806 hatte auch die bedeutendste Universität Preußens aufgehört preußisch zu sein. Sie war es gerade noch, als am 1. August dieses Jahres der Studiosus Joseph von Eichendorff in die Ferien ging, aber Chamisso mußte schon wenige Wochen später seinen Plan, in Halle zu studieren, aufgeben. Da die Studenten Miene machten, sich zu Freikorps zusammenzuschließen, hob Napoleon die Universität auf. Bei dieser Gelegenheit ging auch Professor Schleiermacher seiner Stelle verlustig. Sehr bald eröffnete dann Napoleons Bruder Jerome die

Universität als königlich westfälische von neuem. Daß die an ihr studierenden „Westfalen“ gut preußisch gesinnt waren, konnte nicht verborgen bleiben, und Napoleons Mißtrauen war namentlich nach seinem verheißungsvoll unglücklichen russischen Feldzuge von 1812 sehr gerechtfertigt. Es kam das große Befreiungsjahr. König Friedrich Wilhelm III. erläßt seine berühmten Aufrufe und schließt das Bündnis mit Rußland. Hamburg erhebt sich, die Herzöge von Mecklenburg sagen sich vom Rheinbund los, Dresden wird von den Verbündeten besetzt, zu ihnen stößt ein schwedisches Heer, und England sagt Subsidien zu. Zwar sind die Schlachten von Groß-Görschen und Bautzen noch keine Siege, aber niemand zweifelt, daß der große Sieg kommen und Deutschland frei werden muß.

Mit diesen blutigen Rosenmonaten der deutschen Freiheit, sagt Immermann, seien die süßen Honigmonate seiner jungen akademischen Freiheit zusammengefallen. Vorbei freilich war es damals schon mit dem „wildschönen Märchen“ der Burschenromantik, die im Rückblick auf ihre flotte Hallesche Studentenzeit Eichendorff in der kulturhistorisch wertvollen Abhandlung „Halle und Heidelberg“ und lange vor ihm schon Achim von Arnim in seinem ebenso phantastisch-ausschweifenden wie lebensvoll-bunten Doppeldrama „Halle und Jerusalem“ dargestellt haben. Der Stadt gaben nicht mehr wie in Arnims Studentenspiel die Musensöhne mit ihrem Troß von Waisenhäuslern und Kümmeltürken, Pferdephilistern und Juden, Pedellen und Häschern das Gepräge. Aber ein solches zügelloses Treiben lag auch im Wesen und Wünschen des ernsten, streng erzogenen jungen Immermann so wenig wie überhaupt der Drang, in großen Kreisen aufzugehen. Er liebte durchaus nicht das laute Lieben und die modische Geselligkeit, sondern zog sich schon als Jüngling zu stillerem Austausch mit wenigen innerlich Verbundenen zurück. Mit den älteren Magdeburger Freunden Herzbruch und Schiele, die er in Halle wiederfand, schloß er sich zu idyllischen Freuden zusammen. Fast allabendlich zog man in gemeinsamen Ausflügen auf die Bierdörfer der alma mater, doch hielt man sich hier, wie aus Schieles sorgsam geführtem Ausgaben-

buch zu ersehen, durchaus an Obstkuchen und Früchte, Kartenspiel und Rauchen. Biervertilgung und Kommerslärm stand nicht auf dem Programm. Die Romantik, der jede rechte Jugend ihren Zoll entrichten muß, suchte diese nicht in der schlägerwetzenden alten Burschenherrlichkeit auf dem breiten Stein — die übrigens keineswegs bescholten werden soll —, sondern in freier Jünglingsschwärmerei. Sie galt der Freundschaft, der Natur und der Poesie.

Von Magdeburg her durch landschaftliche Reize nicht verwöhnt, schwelgten die Jünglinge in den ja auch durchaus nicht üppigen der Musenstadt und ihrer Umgebung. Giebichenstein und Cröllwitz erschienen ihnen als ein Paradies. Und was diese Plätze, ihre abendlichen Wanderungen und Kahnfahrten auf der Saale vollends verschönte, das war die Poesie. Hier hatte gleich so manchem anderen älteren Dichter auch Hölty geweilt und gesungen, und hier hatten vor allem Tieck und Novalis, Arnim und Brentano, Eichendorff und Wilhelm Grimm geträumt und gedichtet. Hier ging jetzt auch für den angehenden Poeten Immermann über einer wundervollen Märchenwelt das Gestirn Tiecks auf, des Dichters, dem er bis an sein Ende in Verehrung, Dankbarkeit und schließlich in Freundschaft verbunden blieb. „Wie oft stürmten wir, jauchzend über den Jäger im ‚Runenberg‘, über den Kater, die Studenten Löwe und Tiger, das Rotkäppchen und den König Gottlieb, in mondbeglänzter Zaubernacht, die den Sinn gefangen hielt, heim!“ Auch Jean Paul, der Vor- und Halbromantiker, zog die Freunde in seinen Bann und lieh ihrem Denken und Schwärmen einen leicht sentimentalen Anstrich. Die leidenschaftlichste Hingabe aber brachte Immermann doch den großen Klassikern entgegen, vor allem Schiller, in dem schon der Gymnasiast gelebt und gewebt hatte, erst in zweiter Linie Goethe; und eine wahre Offenbarung, die „formgebend“ blieb für sein ganzes Leben, wurden dem noch Unverbildeten die Vorstellungen von Goethes Weimarer Theatertruppe in Halle und im nahen Modebad Lauchstedt: sie befruchteten seine schlummernden dramatischen Anlagen. Als Eichendorff in der Schilderung seines „Universitätslebens“ auf die Lauch-

stedter Bühne zu sprechen kommt, vergleicht er sie mit den späteren Bestrebungen Immermanns in Düsseldorf, „nämlich das Theater zu einer höheren Kunstanstalt und poetischen Schule des Publikums emporzuheben“. So beschränkt in diesen beschränkten Zeiten die Mittel der jungen Leute und so anspruchslos diese im täglichen Leben waren, für geistige Genüsse solchen Ranges mußte Rat werden. Mit atemloser Spannung sah Immermann, der in Magdeburg nur wenige Male ins Theater gekommen war, hier in vollendeter Aufführung „Minna von Barnhelm“ und namentlich Dramen seines geliebten Schiller über die Bühne gehen. Wie etwas Heiliges nahm er diese Eindrücke in sich auf. In allen Ehren wurde aber nebenher auch eine der jungen Weimarischen Schauspielerinnen von der harmlosen „Horde“ angebetet und in den Stammbüchern als einer der Sterne ihres damaligen Zusammenseins gefeiert; so auch von Immermann, der seine in Schillerschen Versen resignierende Eintragung in Schieles Stammbuch „zur Erinnerung glücklicher Tage“ unterzeichnet.

Daß sich der krasse Fuchs wissenschaftlich nicht übernahm, verübeln wir ihm nicht. Ergab er sich der Rechtsgelahrtheit ja auch nicht aus freiem Triebe, sondern folgte nur der unwiderruflichen Bestimmung des Vaters, der den Sohn in den eigenen Beruf eintreten zu sehen wünschte. Gleich Goethe, Wackenroder, Uhland, Scheffel und so manchem anderen deutschen Dichter befliß also auch Immermann sich des Rechts als eines bloßen Brotstudiums gegen seines Herzens Drang. Die vorgeschriebenen Kollegia über Institutionen und Naturrecht wurden wohl belegt, aber durchaus nicht regelmäßig besucht. Ohne damals schon eigentlich philosophisch gerichtet zu sein, ging Immermann auch bei der Logik und Metaphysik zu Gaste; mit wirklicher Neigung aber hörte er nur ein paar philologisch-ästhetische Vorlesungen des Professors Schütz über Horazens „Episteln“ und — wir denken an den Abiturientenaufsatz! — des Aristophanes „Frösche“. Daneben galt sein Hauptinteresse nach wie vor der Geschichte, und Tacitus insbesondere, dauernd sein Liebling unter den römischen Schriftstellern, wurde fleißig gelesen.

In eigenen großen Abschnitten seiner „Memorabilien" legte Immermann ein Vierteljahrhundert später dar, was die Lehre und die Literatur der damaligen Jugend zu bieten hatten und boten. Er schildert überstreng die Lehre jener Jahre, von „gelehrten Idioten" betrieben, als selbstzufrieden und beschränkt, geeignet, auch ihre Jünger so zu machen und sie dadurch zu isolieren. Sie war handwerksmäßig zugeschnitten und schaute nicht von Fach zu Fach hinüber, sie übersah die eigentlichen Probleme und war in ihrem falschen Hochmut von einem echt wissenschaftlichen ignoramus oder gar ignorabimus weit entfernt. Nur sein Fachstudium zu treiben, galt für durchaus ehrenvoll, sich in anderen Fächern umzutun für einen Luxus. Ein so offener und bildungshungriger Geist wie der Immermanns leistete sich natürlich diesen „Luxus". Er holte sich seine wahre Bildung aus den „Disziplinen, welche dem Geist vorzugsweise Form und Gehalt geben": der Kunde vom klassischen Altertum, der Geschichte und der Philosophie. Unter den Vertretern der letzten stand um jene Zeit Fichte im Brennpunkte des allgemeinen und des Immermannschen Interesses. Mit ihm setzt sich der Verfasser der „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren" ausführlich auseinander in einem mit den Vorsokratikern anhebenden geschichtlichen Abriß. Der „herbe, keusche und doch gewaltsame Geist, der berufen war, nicht einen Schacht der absoluten Wahrheit von lang nachhaltiger Ausbeute aufzudecken, sondern für die Praxis mit größter Schärfe den Ausgangspunkt zu zeigen, den alle Besseren suchten", dieser Geist der von Immermann bewunderten „Reden an die deutsche Nation", er ist Geist von seinem Geist, diese Vereinigung von theoretischem Erkenntnistrieb und praktischer Willensbetätigung hat des Dichters eigene Lebensanschauung wesentlich mitbestimmt. Nicht die spekulative Systematik, nicht das „vermessene Ich der Wissenschaftslehre", die der romantischen Schule einen Eckpfeiler ihres Gebäudes abgaben, hat der im tiefsten Wesen unromantische, ja antiromantische Immermann in sich aufgenommen, sondern das, was in Fichtes „so starkem und reinem Geiste" Wille und Tat ist, was er über Volk und Staat, über Nationalerziehung

und wahre Freiheit, über die echte Vaterlandsliebe, die darin besteht, das Ewige im Volke zu lieben, und über des Lebens Wirklichkeit so eifervoll und zündend vertreten hat.

Auch diese Fichtesche Lehre hatte noch etwas Strenges und Enges, darin ein junger, bejahungsdurstiger, in die bunte Welt der Erscheinungen eintretender Geist nicht aufgehen und volles Genüge finden konnte. Was die Jugend damals aus solcher zeitlichen Enge in die ihr unentbehrliche größere Weite und Freiheit führte, das war die klassische deutsche Literatur mit ihrem großartigen Individualismus und Subjektivismus, sie, die so recht geeignet war, die Trösterin eines zerdrückten Volkes zu sein. „Es ist wahr und muß immer wiederholt werden: die Deutschen hatten in jenen Leidensjahren nur in ihrer großen Dichtung das Evangelium, welches sie zur Gemeine machte, sie über der materiellen Not, über dem Verlieren in eine wüste Verzweiflung emporhielt." So bekräftigt Immermann; er nennt das Verhältnis, in welches sich jene Jugend namentlich zu Schiller und Goethe setzte, einen leidenschaftlichen Liebesbund, und führt aus, wie eine beschränkte Lehre die Seele nur um so lechzender gemacht hatte, am Quell der Poesie sich zu berauschen. Schiller, den er den größten Jugendschriftsteller der Nation überhaupt nennt, jener Jugend war er mit seinem starken, positiven Geiste der innig geliebte Heiland, während ihr Goethe mehr ein angebeteter Gottvater in unendlichem Abstande blieb. Wie neben den Klassikern die Romantiker, vor allem Tieck, ihren künstlerischen Reiz auf die Jünglinge übten, war schon zu berichten. Genug tun konnten sie ihnen nicht, weil die Zeit vor den Befreiungskriegen, wie A. W. Schlegel, der Führer der Jenaischen Romantik, im Jahre 1806 mit einsichtsvoller Selbstverleugnung an den Jünger Fouqué schrieb, „einer durchaus nicht träumerischen, sondern wachen, unmittelbaren, energischen und besonders einer patriotischen Poesie" bedurfte.

Nur allzu kurz bemessen freilich war die Zeit des ernsten Lernens und des heiteren Genießens. Zu rechter wissenschaftlicher Sammlung und stetiger Entwicklung war die Zeit nicht angetan.

Schon hatte von neuem das Schicksal der Weltgeschichte vernehmlich an die Pforte geklopft. Die dumpfe Gewitterschwüle, die seit der großen Kunde von Moskau und der Beresina über Preußen lagerte, ging zu Ende, und der gewaltige Frühlingssturm brach los. Der König hatte gerufen mit Worten, die selbst schon Taten waren, und alle, alle kamen. In erster Linie strömten die preußischen Studenten unmittelbar aus dem Hörsaal, mitten im Semester, zu den Fahnen, großenteils zu dem Lützowschen Freikorps. Auch in Halle war die akademische Jungmannschaft bereit und gerüstet, sich auf das gegebene Zeichen in die Fluten der Zeit zu stürzen und an der ersehnten Befreiung des geschändeten Vaterlandes mitzuwirken. Der siebzehnjährige Immermann durfte sich ihnen damals noch nicht anschließen; der Vater verweigerte ihm die Erlaubnis mit der Begründung, er solle zunächst einmal studieren. Aber andere westfälische Untertanen an der alma mater schlossen sich unbedenklich ihren preußischen Kommilitonen an. Daraufhin entzog König Jerome, der sogar persönlich mit Drohungen in der Stadt auftrat, dem Universitätskanzler Niemeyer das Vertrauen und die Gunst, die er ihm bis dahin erwiesen hatte. Am 13. Juli ließ sogar der durchreisende Kaiser selbst seinen Wagen vor Halle halten und fuhr die aufwartenden Behörden heftig an. Zwei Tage später machte er seine drohende Äußerung, er brauche keine Studenten, sondern nur Soldaten und Bauern, wahr und hob die Universität von neuem förmlich auf; „wegen des unrechtlichen Betragens mehrerer ihrer Beamten“, wie es in seinem Erlaß heißt. Am 19. wurden alle Vorlesungen vorzeitig geschlossen und gleich allen anderen Studenten zog auch der stud. iur. Immermann heim, obwohl der Vater beim Abgang zur Universität, „in dem sehr richtigen Gefühle, daß Lebensabschnitte die besten Früchte tragen, wenn der neue Boden unvermischt gelassen wird“, festgesetzt hatte, daß er ein ganzes Jahr lang nicht nach Hause kommen und die ersten Ferien zu einer Reise nach Thüringen und Franken benutzen solle.

Für so außerordentliche Umstände glaubte Immermann den Befehl seines Vaters indessen nicht gegeben, und so wanderte er

denn zu Fuß im stärksten Sonnenbrande die staubige Landstraße gen Magdeburg heim. Vielleicht schwebten ihm die Worte des ihm damals so vertrauten „Werther“ vor: „Würde ein Mensch, ein Vater zürnen können, dem sein unvermutet zurückkehrender Sohn um den Hals fiele und rief': ‚Ich bin wieder da, mein Vater. Zürne nicht, daß ich die Wanderschaft abbreche, die ich nach deinem Willen länger aushalten sollte.‘“ Der Kriegsrat aber maß den eintretenden Sohn nur mit großen Augen, lehnte jede Annäherung ab und bestand auf seinem Befehl. Karl durfte sich lediglich zwei Tage ausruhen; nach einem juristischen Tentamen vor dem Vater mußte er nach Halle zurückkehren, um dort für sich weiter zu studieren, bis anderweitig über ihn bestimmt werde.

Gern hätten Immermann und seine Freunde nun die Universität Jena bezogen, die sie als die ehemalige Nebenresidenz Goethes und Schillers und Hochburg der älteren Romantik besonders lockte, aber dann hätte ihnen die westfälische Regierung die Stipendien gesperrt, auf die sie angewiesen waren. Einigen Ersatz gewährte ihnen ein einwöchiger Besuch in Weimar und Jena. Mit gehobenen Gefühlen, in andächtig begeisterter Stimmung wandelten sie hier auf den Spuren der berühmten großen Dichter. Goethe zu sehen, war ihnen leider versagt; er hielt sich damals gerade in Teplitz auf. Auch der Wunsch Immermanns, Halle mit Göttingen zu vertauschen, ließ sich nicht verwirklichen. So mußte er denn im verödeten Halle, das keine Universitätsstadt mehr war, zurückbleiben; allein, denn die Freunde durften in die Heimat zurückkehren; Schiele erhielt die von seinem Vater erbetene Erlaubnis, gleichfalls noch einige Zeit in Halle zu verweilen, nicht. Und nun folgen für Immermann zwei Monate dumpfer Einsamkeit in der Stadt, in der er keinen Anschluß mehr besaß. Ganz auf sich allein angewiesen, noch ohne wissenschaftliche Grundlage, auf der er selbst mit Erfolg hätte weiterbauen können, ohne die nötige Anleitung und ohne die nötige innere Sammlung vertrieb er sich die Zeit mit ausgedehnter, aber einseitiger Lektüre. Ferngehalten von der Wirklichkeit und der Gegenwart, verirrte er sich, ähnlich wie zwei

Jahrzehnte zuvor der Hallesche Student Ludwig Tieck, in der eingebildeten Welt lebensfremder Romantik. Es waren gerade die romantischsten unter den jüngeren Romantikern, die ihn damals in ihre spukhaft phantastischen Kreise bannten. Er nennt als Bücher der „hyperromantischen Richtung“, die er damals verschlungen habe, Fouqués „Zauberring“, Arnims „Gräfin Dolores“ und „Halle und Jerusalem“, Brentanos „Ponce de Leon“. Und der in demselben Zusammenhang gebrauchte vergleichende Hinweis auf Callot bezeugt, daß auch E. T. A. Hoffmann (von dessen „talentvoll-bizarren Ausgeburten“ der Dichter später in den „Epigonen“ handelte) in dieser Geisterversammlung nicht fehlte. Berichtet doch die Selbstbiographie Immermanns, er habe damals bei hellem Tageslicht angefangen, sich vor Gespenstern zu fürchten; die wimmelnden spukhaften Gestalten seien durch das weite, öde Zimmer des stillen Klügelschen Hauses gehuscht, das er damals bewohnte. „Dazu goß der Regen im August in Strömen herab und bannte mich vollends in jene phantasmagorische Stubenatmosphäre. Ich weiß nicht, wohin diese Eremitenlage mich noch gebracht haben würde, wenn nicht die Tage vor der Leipziger Schlacht dem ganzen Wesen ein Ende gemacht hätten.“ Der unaufhaltsame Verlauf der Freiheitsbewegung riß jetzt auch ihn aus seinem Brüten heraus und hinein in die ruhmvolle Bahn, die jedem deutschen Jüngling damals klar vorgezeichnet war. Der Vater, weit entfernt, ihn abzuhalten, gab jetzt seine Einwilligung zu einer noch weit größeren Reise, als er für ihn im Sinne gehabt, und auch Karl Immermann trat nun in die Reihen der deutschen Befreiungskrieger ein. Doch es ging ihm wie Eichendorff — er kam nicht in den Kampf. Noch vor dem Aufbruch der Truppen warf den freiwilligen Jäger ein schweres Nervenfieber darnieder, das wohl auch mit den seelischen Eindrücken der letzten Monate im Zusammenhange stand. Ein Vierteljahr lag er in Neuhaldensleben, wo er sich bei der Rekrutierungskommission gemeldet hatte, auf den Tod krank, ehe seine kräftige Natur den Sieg errang. Als er endlich zu seinem Truppenteil stoßen konnte, war der Feldzug vorüber. „Das war ein so tiefes Unglück für

mich," schreibt er später, „daß ich in der Zwischenzeit bis zum zweiten Kriege mich fast immer in einem Zustande der Verzweiflung befand." Als er heimkehrte, war der Vater nicht mehr am Leben; er war nach langer Krankheit am Karfreitag dieses Jahres 1814 in der von Tauentzien belagerten Heimatstadt gestorben.

Weder eigentlicher Soldat, noch eigentlicher Student, verwaist, vereinsamt und in sich selbst zurückgezogen, verbrachte Immermann die nächste Zeit in tiefer Niedergeschlagenheit bei abgerissener, freudloser Arbeit.

Am 19. Juli, also auf den Tag ein Jahr nach der Schließung, wurden die Vorlesungen an der nun wieder preußisch gewordenen Universität eröffnet. Schiele, dessen Truppe gar nicht ins Feuer gekommen war, traf wieder ein, und wieder gastierte das Weimarer Theater in Lauchstedt und Halle. Die Welt bekam noch einmal ein fröhlicheres Ansehen. Gerade damals gefielen sich die Freunde bei Besuchen in Holzzelle in studentischer Ausgelassenheit, wovon die „Memorabilien" anschaulich berichten. Das letzte war eine grotesk-parodistische Aufführung der Julius von Voßschen Posse „Rinaldo und Armida". In denselben Tagen, da die lustigen Studenten sie in Szene setzten, entwich Napoleon von der Insel Elba. Immermann jubelte geradezu; nun war es doch auch ihm vergönnt, dem Vaterlande mit der Waffe zu dienen: „Ich kann das Entzücken nicht beschreiben, welches ich fühlte, als der König zum zweitenmal die Freiwilligen aufrief." Auch er gesellt sich jetzt den vielen jungen Dichtern bei, die begeistert in den Befreiungskampf zogen: Körner und Eichendorff, Fouqué und Wilhelm Müller, Graf Platen und Graf Löben, Ernst Schulze und Willibald Alexis. Gleich nach dem neuen Aufruf des Königs trat er mit den Freunden in Verbindung, um den gemeinsamen Eintritt in die gleiche Truppe herbeizuführen. Herzbruch meldete sich bei einem Kavallerieregiment, aber Immermann, Schiele und noch vier andere Genossen stellten sich geschlossen dem kommandierenden General vor und wurden (wie Immermann schon 1813) dem Detachement freiwilliger Jäger zugeteilt, das dem ersten Bataillon des Leib-

infanterieregiments beigegeben war; dieses Regiment gehörte zur neunten Brigade des dritten, von General von Thielmann kommandierten Armeekorps. Im Hause der treuen Mutter wurde von der Familie Abschied genommen, und dann ging's mit einem Vorspannpaß, der den Weg zu Wagen ermöglichte, an die französische Grenze und zum preußischen Heere.

Immermann beschließt seine wertvollen Erinnerungen über „Die Jugend vor fünfundzwanzig Jahren" mit der Verheißung, vom Kriege und seinen Abenteuern im nächsten Abschnitt reden zu wollen. Er hätte es mit ganz besonderer Freude getan; „was bieten mir die Freiheitskriege poetisches Detail!" sagte er im Frühjahr 1839 zu Heinrich Laube. Aber der Tod nahm ihm die Feder aus der Hand. Das Kriegstagebuch, das er in der ersten Zeit sorgsam geführt hat, scheint leider verloren gegangen zu sein. Doch hat es seiner Witwe bei Abfassung der unter Putlitzens Namen gehenden Biographie noch vorgelegen, und wir besitzen wenigstens einige dort gebrachte Auszüge. Ersatz bieten uns einerseits die Rückblicke in Immermanns prachtvoller Schrift „Das Fest der Freiwilligen zu Köln am Rheine" vom Jahre 1838 und anderseits neben einigen Feldzugsbriefen des Dichters an den treuen Waffengefährten Schiele des letzteren Kriegstagebuch. Von stolzen Taten hat es nichts zu berichten, wohl aber genug von allerlei unerfreulichen Ereignissen, schlechten Quartieren und Unbilden anderer Art in Feindesland. Aber die höhere Auffassung, die sie auch solchen Verhältnissen und manchen Enttäuschungen abgewinnen, spricht beredt für den ernsten, tüchtigen Sinn und die Herzensbildung dieser jungen Akademiker; auch aus diesen bescheidenen und flüchtigen Niederschriften haucht uns der sieghafte Geist des deutschen Idealismus entgegen, der sich, in schwerer Zeit ausgetragen, als ein echt Schillerscher Idealismus der Tat erwies und recht eigentlich Volk und Staat wieder erneuert und für eine ungeahnt große Zukunft bereitet hat.

Am 29. April 1815 fuhren die Freunde von Magdeburg westwärts, gewaltigen Ereignissen entgegen, mit frischen, jungen Augen,

die allen Eindrücken offen standen. Sie brauchten sich nicht allzu- sehr zu beeilen und genossen lebhaft die Reise durch die vater- ländischen Gaue. In Braunschweig besuchten sie das Theater, in Hildesheim ließen sie sich die grünen Jägerröcke schneidern; Hameln und Pyrmont wurden besichtigt und über Soest und Elberfeld Düsseldorf erreicht. Zum erstenmal überschritt da der künftige „Münchhausen"-Dichter die rote Erde, deren Land und Leute er später so unvergleichlich dargestellt hat; zum ersten Male kam der Verfasser des „Oberhofs" mit westfälischen Bauern, die den Vor- spann leisteten, in Berührung. Besondere Eindrücke völkischer Eigen- art scheinen die Freunde damals nicht empfangen zu haben, doch berichtet Schieles Tagebuch: „die Anhänglichkeit dieser neuen Pro- vinzen an unsern König ist ungemein." Wehmütig auf alles Ver- lassene zurück-, doch vaterländisch gehoben vorwärtsblickend auf das große Ziel, überschritten die Freunde bei Neuß den Rhein. Die Rast in Aachen wurde wieder zum Besuch des Theaters be- nutzt und dann ging es durch besetztes Feindesland weiter, zunächst durch Belgien. Über Herve und Lüttich, wo ebenfalls das Theater besucht und die Sehenswürdigkeiten besichtigt wurden, erreichten sie am 17. Mai in Ciney das Hauptquartier des Armeekorps. Nach einiger Zeit des Lagerlebens bei gutem Wetter kam der Marschbefehl. Es ging der großen Schlacht entgegen; Immermann, zum Fourier gemacht, immer etwas voraus. „Endlich brach" — und hier sei ein erhaltener Abschnitt aus des Dichters Kriegstagebuch eingeschaltet — „der verhängnisvolle 15. Juni an. Um zehn Uhr wurde in allen benachbarten Kantonierungen Lärm geschlagen und geblasen, worauf sogleich auch für uns der Befehl zum Aufbruch folgte, der nach unendlichem Umherlaufen, Lärm, Geschrei und Verwirrung um zwölf Uhr geschah. Bei Anville trafen wir die Bataillonswagen, an die wir uns anschlossen und ihnen bis zur Chaussee von Namur folgten, wo wir das ganze dritte Armeekorps aufmarschiert fanden. Sobald wir ankamen, mußten wir mit den Fourieren des Regi- ments fort nach Namur, um dort Fourage zu empfangen. In Namur war großer Spektakel. Die Nachricht bestätigte sich, daß

die Franzosen im Anrücken und General Zieten gedrängt sei. Während wir mit dem Empfangen beschäftigt waren, rückten das zweite und dritte Armeekorps durch. Daß beim Anblick dieser unendlichen Massen meine Stimmung ernst und feierlich ward, war natürlich, wie überhaupt die Augenblicke, die einer großen Entscheidung vorangehen, etwas beengend sind. Endlich war der Empfang beendigt und wir setzten uns mit der übrigen Wagenkolonne in Bewegung. Nicht weit von der Stadt leuchteten uns schon unsre zahlreichen Feuer entgegen, und wir erreichten bald das Lager, welches auf einer waldigen Höhe bezogen war. Eine furchtbare Nacht brach an. Unsre von Ciney mitgebrachten Lebensmittel sollten verteilt, Stiefel, Pulver und Blei ausgegeben und Kugeln gegossen werden. Nie ist wohl vor der Schlacht ein Detachement so wenig gerüstet und in solcher Verwirrung gewesen als das unsrige. Der Leutnant lief in Verzweiflung umher, der Feldwebel rieb sich den Kopf, aus dem kein vernünftiger Gedanke kommen wollte. Wir Fouriere steckten in Mehl, Fleisch und Branntwein bis über die Ohren, riefen uns die Kehle ab, um unsere Vorräte an Mann zu bringen, aber ein jeder ging taub vorüber. Um zwei Uhr legte ich mich endlich ein wenig auf die Erde, nachdem in mir erhebliche Zweifel über die geträumte Bequemlichkeit des Fourierlebens während des Feldzuges aufgestiegen waren.“ Am folgenden Tage erhielt die Truppe bei Ligny die Feuertaufe, kam aber selbst nicht zum Schuß. Neben Immermann stand sein einstiger Magdeburger Mitschüler Graf Hermann von der Schulenburg. Hier empfing Immermann unverlierbare Eindrücke. Ein Jahr vor seinem Tode schreibt er: „Heute vor vierundzwanzig Jahren um diese Zeit traten wir den Rückzug an. Um drei Uhr hatte die Schlacht begonnen, um zehn Uhr abends wußten wir, daß wir sie verloren, aber es war keiner mutlos, und ich glaube, daß Napoleon übler zu Sinne gewesen ist an jenem Abend als dem preußischen Heere. Hell leuchtete der Mond und außerdem die Feuersäule vom brennenden Ligny. Das Korn war ganz niedergetreten und der Boden ganz glatt wie eine Eisfläche. Zwei Tage darauf hörten wir in der

Mittagsstunde den Kanonendonner von Belle-Alliance und marschierten dorthin." Wie der bayerische Leutnant Graf Platen langte auch sein nachmaliger Gegner Immermann erst nach Beendigung der Schlacht hier an.

In beschwerlichen, entbehrungsreichen Geschwindmärschen und unter Verfolgungskämpfen ging es dann dem stolzen Ziel entgegen: Paris. Über Charleroi, Beaumont, St. Quentin, Noyon, Compiègne, St. Denis, St. Germain und Versailles wurde es erreicht und am 7. Juli zogen mit den siegreichen preußischen Heeren unter Blüchers Führung auch Immermann und Eichendorff — einander freilich fremd — in der Weltstadt ein. Ein zehntägiger Aufenthalt bot Erholung und Anregung. Dann erhielt die Truppe, bei der Immermann stand, den Befehl, nicht wie andere heimwärts, sondern weiter nach Süden an die Loire zu gehen. Schiele verzeichnet ein paar angenehme Tage in Orleans, dann aber „eine öde und strapaziöse Zeit der Kantonierungen in kleinen Landstädten und elenden Dörfern". Ehe die Freunde den Rückmarsch in die Heimat antreten konnten, hatten sie nochmals längeren Aufenthalt in Paris; Immermann nutzte ihn bei den Kunstschätzen gut aus und schied am 14. Oktober nicht ohne Wehmut. Mit schriftlichen Arbeiten im Hauptquartier beschäftigt, kam er langsamer vorwärts als die Freunde. Wir besitzen einen auf einem feierlichen Armeebogen geschriebenen Brief Immermanns an Schiele, datiert Chalons, den 31. Oktober: „Wir sind recht eigentlich ganz verlassen und sehnen uns herzlich nach der wohltätigen Auflösung an der Elbe." Ein ähnlicher Klagebrief Immermanns stammt aus St. Avold und vom 24. November. Ein guter Schluß der Teilnahme am Feldzug war die königliche Kabinettsorder vom 5. Dezember, die Immermann und den Freunden den Abschied als Sekondeleutnants bewilligte. Ende Dezember war die heimatliche Elbe wieder erreicht. In einem später umgearbeiteten Bruchstück der „Epigonen" nennt deren Held die Teilnahme am Befreiungskrieg die „feierlichsten und fröhlichsten Tage" seines Lebens; in ihnen habe er einen Segen genossen, für welchen er dem Himmel nicht genug danken könne.

Das erste, was der entlassene Krieger unternahm, war natürlich ein Besuch des trauten Familienkreises, dem jetzt das verehrte Haupt fehlte, ein Besuch der Vaterstadt, die, seit dem Pariser Frieden wieder preußisch, durch die Unbilden des Krieges vielfach gelitten hatte. Das zweite war die unverzügliche Wiederaufnahme der Studien, die Rückkehr nach Halle. Das Vermögen, das der rastlos sparende und fürsorgende Vater zusammengebracht hatte, war achtbar, aber nicht derart, daß etwa die Söhne, falls das in ihrer Sinnesart gelegen hätte, neben der verwitweten Mutter davon hätten zehren können. „Mein gesunder Menschenverstand sagte mir," schreibt Immermann, „ich müsse mich selbständig machen und mein eigen Brot essen, und das habe ich seit meinem vierundzwanzigsten Jahre getan." Freilich kostete das unermüdliche Arbeit unter schwierigen Verhältnissen.

Schwer nur fand sich der Freiheitskämpfer nach dem Ausflug in die weite Welt in den kleinen Verhältnissen des Studentenlebens wieder zurecht. Es gehörte viel Willenskraft und Pflichtgefühl für den Offizier dazu, sich noch einmal auf die Schulbank zu setzen. Aber auch mancher andere mußte das damals über sich gewinnen, zum Beispiel der um fünfzehn Jahre ältere Chamisso und Wilhelm Müller. Wie waren diese Jünglinge, durch die heilige Not vorzeitig über Nacht zu Männern gereift, entwachsen akademischen Ruten! Mit ihrer ganzen Zeit waren auch sie andere geworden, und die deutschen Universitäten, die noch ganz im achtzehnten Jahrhundert steckten, hatten sich dem anzupassen. Sehr einsichtig äußerte sich Goethe in der Beschreibung seiner 1814/15 unternommenen Reise an den Rhein, Main und Neckar über diesen neuen Geist. Jetzt sei nicht mehr von Schul- und Parteiwissen, sondern von allgemeinen Weltansichten, auf echte Kenntnisse gegründet, die Rede. Und wenn er fortfährt: der deutsche Jüngling habe sich meist im Felde versucht, habe an großen Taten Anteil genommen, und selbst der Nachwuchs sei schon ernster gesinnt; man verlange nicht nach einer abenteuerlichen, hohlen Freiheit, sondern nach einer ausbildenden, reichen Begrenzung — wie genau stimmt das gerade für Immermann! Für die alte Musensohn-

romantik hatte er jetzt vollends allen Sinn verloren; schroff absprechend und sehr unjugendlich urteilt er später: „Das Burschenleben war ein ausgebildetes Nichtstun, eine Tabulatur phantastischer Gesetze, von Müßiggängern für Müßiggänger gegeben, ein problematischer Staat, in welchem kindische Tätigkeit, kindische Ehre, kindische Tapferkeit regierten, nebst einiger wahren Freundschaft, Hingebung und Brüderlichkeit.“ Daß auch die Universitäten dem Geist der Zeit Rechnung tragen müßten, darüber waren wohl alle Studenten einig, aber während die einen sich an einer Reformation des Burschenwesens versuchten, lehnten andere es als völlig überlebt rundweg ab. In allen den jungen Leuten, die nun das Schwert wieder mit der Feder vertauschten, lebte neben einem erstarkten Wirklichkeitssinn ein starkes Selbstgefühl. In den Taten des Krieges erprobt, glaubten sie, die doch geistig noch unfertig waren, sich berufen, auch im Frieden Geschichte zu machen und dem Vaterlande ihren Stempel aufzudrücken. So wurden damals gerade die Universitäten, die Stätten friedlicher Gemeinarbeit sein sollen, zu Schauplätzen unwissenschaftlicher Kämpfe.

Immermanns Memorabilien schweigen von einer Angelegenheit, die doch in seinem Leben dieser Jahre keine geringe Rolle gespielt hat und die ihn zum Schriftsteller machte, indes der Dichter über tastende Versuche und Gelegenheitsarbeiten damals noch nicht hinauskam. Seine ohnehin so mannigfach gestörte akademische Zeit fand nämlich in studentischen Händeln einen unerfreulichen Abschluß.

Friedrich Ludwig Jahn, der schon als Hallescher Student im Jahre 1798 der landsmannschaftlichen Sonderbündelei gegenüber mit leidenschaftlicher Schroffheit ein einheitliches Volkstum verfochten hatte, setzte diesen Kampf nach dem Kriege mit verdoppeltem Eifer und größerem Erfolge fort. Als Seele und Mittelpunkt des Lützowschen Freikorps hatte er die in ihm zusammengeströmten Studenten für seine Gedanken gewonnen. Und als die Halleschen Musensöhne in den Schoß der alma mater zurückgekehrt waren, lösten sie kurz entschlossen ihre ehemaligen Landsmannschaften auf und schlossen sich 1814 unter neun „Vorstehern“ zu einer all-

gemeinen Burschenschaft, einer großen gemeinsamen „Teutonia" zusammen. Bald war sie in Halle die weitaus größte und einflußreichste Verbindung und genoß allenthalben Ansehen und Vertrauen. Ihr Programm, gipfelnd in dem Wahlspruch „Freiheit, Ehre, Vaterland!", verfolgte hohe und schöne Ziele und legte fruchtbare Keime in die Furchen der Zeit. Hand in Hand mit der gebotenen starken Betonung des Vaterländischen an Stelle eines abgelebten Weltbürgertums ging eine hohe Auffassung des Studententums und seiner Aufgaben, ein sehr notwendiges Dringen auf größere Zucht und Sitte, die den verrohten alten Landsmannschaften mehr und mehr abhanden gekommen waren. Bald aber zeitigte diese junge burschenschaftliche Bewegung auch ihrerseits Auswüchse, für die zum guten Teil der herrisch schroffe Charakter ihres geistigen Vaters und Führers Jahn verantwortlich zu machen ist. Immermann hat dem Gesunden und Tüchtigen in Jahn, seinem altmärkischen derben Bauernverstand, seinem hellen Blick für Regierungseinrichtungen, seinem Sinn für Gemeingefühl gerecht zu werden gesucht, ihn im ganzen aber zu sehr als komische Figur, als den „reformatorischen Sonderling par excellence", als abschmeckendes Original hingestellt. Vortrefflich vergleicht er ihn mit dem ähnlich gearteten Rousseau in einer ähnlich gearteten Zeit der Erschlaffung, geht aber wieder viel zu weit, wenn er ihn einen „unbewußten Affen Fichtes" schilt. Was an verrannter Teutschtümelei und wunderlichem Phantastentum, an Unduldsamkeit und Uniformierungssucht in der Burschenschaftsbewegung zutage trat, geht zumeist auf Jahn zurück. Immermann seinerseits dachte zu geschichtlich und war trotz dem romantischen Einschlag seiner Natur zu sehr Realist, um der Art, wie hier dem organisch Gewordenen und der freien Fülle deutschen Lebens Gewalt angetan wurde, zu folgen. Vor allem aber konnte er die echt Jahnsche Selbstgerechtigkeit nnd Herrschsucht nicht gelten lassen, deren sich die Teutonia in wachsendem Maße befliß. Die nicht verbündeten Kommilitonen, die „Renoncen", wurden von ihr bald unerträglich geschuhriegelt und tyrannisiert. Sie, die früher bei den Landsmannschaften den Fechtboden belegt hatten, mußten

jetzt wohl oder übel bei den Teutonen Waffen belegen, und auch Immermann hat auf Teutonenboden eine Mensur ausgefochten. Jeder Nicht-Teutone wurde als ein Student und Mensch niederer Gattung angesehen, jeder Versuch zur Wiederbelebung der alten Landsmannschaften als Verbrechen geahndet. Anstatt einer moralischen Eroberungspolitik betrieb die alleinseligmachende Teutonia in ihrem unleidlichen Dünkel eine gewaltsame. Sie gebärdete sich als Oberzensurbehörde in allen studentischen Angelegenheiten und erließ am Schwarzen Brett der Universität sittenrichterliche Ermahnungen. Es war das ein Hohn auf die akademische Freiheit, die sie ständig im Munde führte, und um so unangebrachter, als sie manchen Anlaß hatte, sich an der eigenen Nase zu zupfen und mit der Besserung der Sitten bei sich selbst anzufangen. Behörden und Professoren griffen leider nicht ein; sie förderten vielmehr die Teutonia und ließen ihr den Kamm nur desto mehr schwellen. Im Februar 1817 kam es zu einem besonders häßlichen Gewaltakt an einem armen Waisenhäusler namens Knaust, der Subskribenten auf eine Klassikerbibliothek sammelte. Als er der Forderung der Teutonia nach Einstellung dieses angeblich den Nachdruck begünstigenden Tuns nicht entsprach und ein Duell mit dem Senior ablehnte, beschloß man, ein Exempel zu statuieren und ihm die Hetzpeitsche zu geben. Er wurde auf offener Straße von einer Schar Teutonen mit über sechzig Hieben mißhandelt. Die Renoncen waren begreiflicherweise voller Entrüstung, und zwar aus Grundsatz, denn Knausts Persönlichkeit und Treiben waren wohl nicht ganz sauber; aber es gehörte viel persönlicher Mut dazu, gegen die privilegierten Machthaber öffentlich aufzutreten. Immermann hatte diesen Mut. Tief verletzt in seinem angeborenen Rechtsgefühl, empört, daß sich auch Befreiungskrieger einem studentischen Komment von großer Willkür unterwerfen sollten, verfaßte er unter dem 4. März eine öffentliche Erklärung, die, mit hundertfünfzig Unterschriften versehen, die rohe Ausschreitung der Teutonia feierlichst und höchlichst mißbilligte und in den Satz auslief: „Die Unterschriebenen . . . erkennen kein Gesetz über sich an, als das, welches der Staat gab."

Die Teutonen witterten hinter der Erklärung landsmannschaftliche Bestrebungen und Feindschaft gegen die allgemeine Burschensache, und anstatt die schlimme Entgleisung auf einzelne schuldige Mitglieder abzuwälzen oder wenigstens stillzuschweigen, nahmen sie offiziell den Kampf mit Leidenschaft auf. Sie denunzierten die Unterzeichner als Begründer einer geheimen Verbindung dem Prorektor, und dieser untersagte Immermann, den er nebst Herzbruch vor sich laden ließ, das weitere Sammeln von Unterschriften und die Benutzung des Schwarzen Brettes. Nun fühlten sich die Teutonen durch die akademischen Behörden selbst gedeckt und verschärften ihre Gewaltherrschaft. Die Hetzpeitsche wütete unter den Legalen, wie die Unterzeichner sich selbst nannten, den Sulphuristen (Schwefelbande, Verschwörer), als die sie von den Gegnern gebrandmarkt wurden. Immermann wandte sich an Jahn als Schiedsrichter, unter Berufung auf dessen, den Kommentzwang nicht deckenden burschenschaftlichen Katechismus, aber dieser schwieg sich bezeichnenderweise aus. Immer neue Provokationen wurden von den Legalen nicht durch Herausforderungen beantwortet, sondern gemäß ihrer öffentlichen Erklärung durch Anzeige bei den Behörden. Sogar als Offiziere sahen sich Immermann und die Seinigen beschimpft. Da auf ihre frühere Eingabe an das Ministerium nichts erfolgte, die Lage vielmehr immer unerträglicher und ein friedliches Studium immer unmöglicher wurde, suchte Immermann mit zwei Freunden, die gleich ihm Offiziere waren, um eine Audienz beim König nach. Sie wurde zwar nicht bewilligt, doch nahm der König eine schriftliche Immediateingabe von ihnen entgegen. Ein Kabinettsschreiben vom 21. Mai teilte Immermann mit, der Minister des Inneren sei zu nachdrücklichsten Maßregeln beauftragt, und gab ihm die Ehrenerklärung: „Ihr guter Sinn für Ordnung und Gesetzmäßigkeit hat meinen ganzen Beifall.“ Jetzt wurde endlich streng eingeschritten. Ein königlicher Kommissar stellte genaue Untersuchungen an und es erfolgten Relegationen und Karzerstrafen. Die Teutonia erklärte sich selbst für aufgelöst. Zu ihrer Rechtfertigung ließ sie durch zweihundertdreiundachtzig von ihnen gewonnene Renoncen

ebenfalls eine Eingabe an den König richten und sogar die (mitschuldigen) akademischen Behörden gaben eine amtliche Erklärung zu ihren Gunsten ab. Staatsrat von Jacob berichtete seinerseits an das Ministerium: „Der Studiosus Immermann hat von jeher still und eingezogen gelebt und nie an großen, geräuschvollen Studentengesellschaften teilgenommen. Er ist einer der allerfleißigsten, geschicktesten und gebildetsten jungen Leute. Dieses Zeugnis geben ihm alle seine Lehrer, und selbst die erbittertsten Gegner seiner Erklärung finden an ihm nichts auszusetzen, als daß er, wie sich ein Teutone gegen mich ausdrückte, so altklug sein will, vernünftiger zu sein, als Studenten sein sollen. Auch hat diesen Immermann seine angesehene Gestalt, sein Ruf körperlicher Gewandtheit, sein steter Ernst die ganze Zeit über gegen persönliche Insulten von seiten seiner Gegner geschützt. Er scheint die Erklärung aus inniger Überzeugung von der Pflicht, den schädlichen Grundsätzen der Teutonia mit Entschlossenheit entgegenzutreten, aufgesetzt zu haben. Bei allen Verhandlungen mit ihm habe ich ihn jederzeit besonnen, kalt, ohne persönlichen Haß gegen seine Gegner gefunden."

Zweifellos war Immermann in der ganzen Angelegenheit vom reinsten Gerechtigkeitsgefühl geleitet. Die deutschen Verbindungsstudenten belasten ihn bis zum heutigen Tage mit dem Vorwurf, eine innere studentische Angelegenheit vor die Öffentlichkeit getragen zu haben. Aber die Verbindung hat doch zuerst den rein studentischen Boden verlassen und zuerst denunziert; und was tun, „wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden"! Immerhin, leider hat Immermann mit seinem Vorgehen auch einen Anstoß zu den nun einsetzenden unseligen Demagogenverfolgungen gegeben. Als Fouqué, der Don Quixote des Feudalismus, nachträglich im Jahre 1820 von Immermanns „unritterlichem" Vorgehen erfuhr, kündigte er ihm die erst kurz zuvor geschlossene Freundschaft. So trug auch diese Sache zu der Vereinsamung bei, unter der Immermann im Leben und in der Literatur oft schwer gelitten hat, die aber auch seinem charaktervollen Grundsatz entsprang, niemals Moden mitzumachen und nach billiger Popularität zu streben.

Um sich gegen den Vorwurf des Denunziantentums zu verwahren, verfaßte Immermann in der nun folgenden ruhigeren Zeit eine öffentliche Rechtfertigungsschrift: „Ein Wort zur Beherzigung“. Sie erschien, vierunddreißig Seiten umfassend, im Jahre 1817 in Jena und ist die erste Arbeit, mit der er vor die Welt trat. Es ist bezeichnend, daß er sich ihr zuerst als Charakter und nicht als Talent vorstellte. Die mit Ernst und Fleiß verfaßte Schrift enthält eine sachlich strenge Darstellung der Vorgänge, kehrt aber überall das Grundsätzliche der Angelegenheit hervor und äußert manches reife, besonnene und trutzige Wort über Art und Unart des akademischen Wesens und Geistes.

Der Held der „Epigonen“ hat nicht wenig mit seinem Dichter gemein, aber wenn von ihm gesagt wird: „Hermann hatte als Siebzehnjähriger den Befreiungskrieg mitgemacht, als Zwanzigjähriger auf der Wartburg gesengt und gebrannt“, so stimmt nur das erste für Immermann; auf dem Wartburgfeste im Oktober 1817 gehörte er selbst nicht zu den Schürern, sondern zu den Opfern des Feuers. Jahn hatte auch sein „Wort zur Beherzigung“ auf den Index gesetzt, und der törichte Maßmann überantwortete in irregeleiteter Teutschtümelei die Erstlingsschrift eines der nationalsten deutschen Dichter den Flammen. Dieser selbst nahm in der Lutherstadt Eisleben an den Feierlichkeiten teil, mit denen Deutschland die dreihundertste Wiederkehr des Reformationstages beging.

In einer „Antwort auf ‚Ein Wort der Beherzigung von Immermann‘“ vertrat der cand. med. C. A. S. Schultze den Teutonen-Standpunkt. Aus Überzeugung trat er für die vermeinte gute Sache, das alte, schöne Burschenwesen ein. Die mitunterlaufende parteiisch-persönliche Färbung der Schrift bewog Immermann zu einer letzten Abfertigung. Ein rasch verfaßtes ironisch-satirisches Gedicht ließ er nach besserer Erwägung ungedruckt und gab dafür, ebenfalls noch im Jahre 1817, eine zweite sachliche Widerlegung heraus, die Duplik: „Letztes Wort über die Streitigkeiten der Studierenden zu Halle seit dem 4. März 1817“. Diese Antwort an Schultze, ruhig und unpersönlich im Ton, bedient sich nur

stellenweis der Ironie, wirkt vielmehr gerade durch den Ernst und die Klarheit der Auffassung eindringlich. Sie erschien zu spät um gleichfalls noch auf dem Wartburgfest verbrannt werden zu können, was anderslautenden Angaben gegenüber — so bei Goedeke — ausdrücklich hervorgehoben sei. Im Gegensatze zu Fouqué hat später Heine Immermanns Kampfschriften seinen ganzen Beifall ausgesprochen: „Ihr Büchlein übers Duell hat mir gezeigt, was man von Ihnen in dem großen Kampf gegen legitimen Unsinn zu erwarten hat.“ Auch andere noch griffen mit Flugschriften in diese leidige Teutonen-Angelegenheit ein; dem weiter nachzugehen ist hier nicht der Ort. Nur der Umstand, daß sie Anlaß gibt, in den Charakter des jungen Immermann hineinzublicken, kann die auch hier gebotene verhältnismäßige Ausführlichkeit rechtfertigen.

Im Herbste dieses Jahres 1817 schied Immermann von der Universität und bereitete sich in der winterlichen Stille des traulichen Holzzelle sorgfältig auf das Examen vor. Es galt viel nachzuholen. Gerade dem ihm unlieben Brotstudium hatte der wiederholt abgerufene, raschlebige Student anfangs am wenigsten Arbeit gewidmet. Bei der Wiederaufnahme der Studien nach der Rückkehr aus dem Felde hätte er der Rechtswissenschaft am liebsten ganz den Abschied gegeben. Wenn er sich nicht erst noch das Hebräische hätte aneignen müssen, wäre er vielleicht zur Theologie übergegangen; nicht aus Neigung zum geistlichen Amt als solchem, obwohl ihn religiöse Interessen je länger je mehr beseelten, sondern im Hinblick auf einen Lebensberuf, der nebenher Muße zu eigener Lieblingsbetätigung, zu dichterischem Schaffen versprach. Aber es hieß, bei der Juristerei ausharren und die mangelnde Lust durch eisernes Pflichtgefühl ersetzen.

Alles in allem hatte Immermann kaum zwei Jahre lang studiert und unter wie unruhigen Verhältnissen! Er war sich bedeutender, nachträglich gar nicht mehr auszufüllender Lücken bewußt. Vor allem fehlte es ihm an Methode, dem Segen jener Selbstzucht, die eine abgeschlossene wissenschaftliche Bildung dem geistigen Arbeiter

und dem ganzen Menschen verleiht. Aber auch in sachlicher Beziehung lagen Mängel vor. Immermanns allgemeines Wissen hatte die Fundamente nicht tief genug einsenken können, als daß der Oberbau, den sein späteres Leben aufführte, nicht gelegentlichen Schwankungen hätte unterliegen müssen. Ganz neue Fundamente zu legen, war es schon damals wohl zu spät, und gar in höheren Jahren in Grundfragen nochmals von vorn anzufangen, war einer so starken und selbstbewußten Persönlichkeit wie Immermann doppelt erschwert. Über solche Grundmängel, die er in den letzten Lebensjahren selbst bekennt, konnte alles ernste Weiterforschen nicht ganz hinwegführen, und auch damit erklärt sich manches Unausgeglichene, Brüchige und Gewaltsame in seiner Weltanschauung.

Rasch war Immermann in diesen Jahren zum Manne gereift. Seine Ideenwelt hatte unverrückbare Stützen gefunden in seinem Deutschtum und Staatsgefühl auf der einen, in dem hohen Idealismus unserer Klassiker auf der anderen Seite. Und auch sein Charakter hatte sich stärker ausgebildet, allerdings infolge bitterer Erfahrungen auch in seinen Widersprüchen. Die Verkennung und Isolierung, die er fand, machte ihn teils schwermütig resigniert und verschlossen, teils herrisch und selbstgerecht. Und was diese Gegensätze hätte versöhnen können, wonach seine ganze Sehnsucht stand, auch das ward ihm vom Schicksal versagt: die Liebe.

Es ist ein Selbstbekenntnis des Dichters, wenn er dem Helden seines „Oberhofs“ das „unbeschreibliche Gefühl für die Frauen“, ein heißes, verehrungsvolles Sehnen nach dem Lösenden, Ergänzenden, Hinanziehenden reiner Weiblichkeit leiht, das echt frauenhafte Wesen, wie es gerade dem starken, männlichen Manne am tiefsten eignet. Immermanns ganze unverbildete, saftstrotzende Natur drängte ihn zur Ehe hin — das Schicksal wollte es, daß er erst vor den Altar treten konnte, als er nur noch zwei Schritte vom Grabe entfernt war. Eine unerwiderte Jugendliebe hat an der trüben Zerrissenheit seines Innern starken Anteil gehabt. Noch nach einem Dutzend Jahren preist der schöne „Spruch des Dichters“ in tief aufquillenden Tönen „des Lebens in tausend Farben blüh'nden Silberblick“, „die

erste Liebe", und beschwört das Bild eines Mädchens herauf, das der Student während der Frühlingsferien des ereignisreichen Jahres 1817 in der Vaterstadt lieben gelernt hatte. Luise von Strasser war die innigste Freundin seiner Schwester Lottchen: die jungen Leute studierten zusammen für eine Liebhaberaufführung Kotzebues „Häuslichen Zwist" ein und traten sich bei den Proben näher. Luise war nach dem späteren Berichte Hermann Immermanns „eines jener Wesen, die für junge Männer unwiderstehlich sind, ihre äußere Erscheinung war von holdem Liebreiz, ihr Gemüt grundgut, wohlwollend und liebevoll gegen alle, stets heiter, von liebenswürdig graziösen Formen, ihr Geist schalkhaft, leicht empfänglich und auf alles Geistige eingehend, aber ihre Seele doch wohl ohne Tiefe". Der Dichter selbst nennt sein Gefühl für Luise „ein ganz reines, andächtiges". Sie liebte ihn aufrichtig wieder. Es kam zu einer übereilten Verlobung; doch die willensschwache Luise erwies sich auftauchenden Widerständen nicht gewachsen, trat bald wieder zurück und vermählte sich ungefähr nach Jahresfrist mit einem anderen. Immermann, dem Schwester Lottchen als treue Vertraute zur Seite stand, wurde „furchtbar geknickt"; am liebsten hätte er das Leben von sich geworfen, durch lange kummervolle Jahre blieb das geliebte Bild ihm unverlöschlich im Herzen, bis er aus schweren geistigen und gemütlichen Kämpfen sich zur verklärenden Gefaßtheit durchrang: in seinem Arme (so überzeugt er sich im Sinne von Spittelers „Imago") wäre sie zuletzt doch nur ein Weib geworden, nun aber ward sie seine Muse, da sie sich versagend ihm wahrhaft geschenkt, ein holder, ferner Stern; nun dankt er ihr auch den Jugendschmerz, den sie ihm bereitet, denn diesem großen Leid entstammt sein Lied.

Unter solchen Seelenschmerzen verfaßte, Lessingen vergleichbar, der nach Halle zurückgekehrte Immermann seine Kampfschriften. In solcher Stimmung bereitete er sich, das Haus der Mutter um der Nähe Luisens willen meidend, zu seinem ersten Examen vor. Er bestand es im Januar 1818 beim Oberlandesgericht in Halberstadt.

Unmittelbar darauf fand er als Auskultator Verwendung bei dem Kreisgericht in Oschersleben. Es waren im allgemeinen unfrohe, dumpfe Monate, die er in dem reizlosen Landstädtchen verbrachte. Doch fand er eine mütterliche Freundin in der kinderlosen Gattin des Justizkommissarius Wilda, des jüngsten Bruders seiner Mutter. Er lebte als Gast in diesem freundlich stillen Hause, und die linde Hand der feinen und begabten Frau vermochte wenigstens zeitweilig die Furien von seinem Haupte zu scheuchen. Immermann hat dieser verständnisvollen, klugen Frau zeitlebens eine tiefe Dankbarkeit bewahrt, und auch sie hat dem von inneren Stürmen noch lange hin und her geworfenen Dichter dauernd die Treue gehalten.

Im Oktober, nach einer erfrischenden sechstägigen Harzreise, wagte sich Immermann wieder nach Magdeburg, wo er als Referendar tätig war. Mutterliebe und Freundestreue ließen ihn hier langsam genesen. Besonders wert war ihm der heitere Kreis im Herzbruchschen Hause. Auch der Schwester Wilhelm Herzbruchs brachte er eine unbefangene warme Freundschaft entgegen. Ohne an Weiteres zu denken, gab er unvorsichtigerweise Anlaß, daß Amalie sich von ihm geliebt glaubte, und erweckte damit ungewollt in ihr eine tiefere Neigung für sich. Er war, als ihm die Tatsache zum Bewußtsein gekommen, nahe daran, sich hier einen Ersatz für die verlorene wahre Geliebte vorzutäuschen, doch gelang es seiner Mutter, ihn zu seinem Heile vor einer Verbindung zu bewahren, in der er wohl weder seelisch noch geistig Befriedigung gefunden hätte. Das neue trübe Erlebnis verdüsterte von neuem sein Gemüt und den Rest seiner Magdeburger Zeit. Er glaubte damals — vielleicht auf Grund eines Horoskops, wie sein Bruder Hermann nachmals vermutete —, daß seine Tage gezählt seien, und hat solchen Ahnungen mehrfach poetischen Ausdruck gegeben. Im Mai 1819 bestand er sein zweites juristisches Examen. Besuchsweise begab er sich noch einmal nach Halle und gönnte sich im Oktober einen kürzeren Aufenthalt in Berlin; hier fand er reiche Anregung in den Kunstsammlungen der Hauptstadt und vor

allem im Theater, wo er so hervorragende Schauspielertalente wie Ludwig Devrient und die Stich auf der Höhe ihrer Kunst in klassischen Meisterwerken bewundern durfte. Im November wurde er als vortragender Auditeur dem Generalkommando in Münster überwiesen. Seine Bewerbung um das Magdeburger Auditoriat war vorläufig abschlägig beschieden worden.

Wie bei Heine, bei Grillparzer, bei Nietzsche, so beobachten wir auch bei Immermann eine gärende Mischung von Rationalismus und Romantik. Der streng aufklärerisch erzogene, geistig eingeengte Haussohn lernt, als Student plötzlich auf sich selbst gestellt, die verführerische junge Romantik kennen und wirft sich ihr in freier Liebe in die Arme. Das ist menschlich begreiflich, nicht minder begreiflich aber auch die Verwirrung, in die sich Immermann versetzt sah. Es dauerte geraume Zeit, ehe er, aus dem Rausch erwachend, erkannte, daß diese Liebe zu keiner dauerhaften Ehe führen konnte. Er ist nichts weniger als der geborene Romantiker; er wurde nur in einer empfänglichen Stimmung von der geistigen Strömung ergriffen und ist nur zu lange als Dichter in ihr fortgeschwommen. Dieser verhängnisvolle Irrtum hat sein dichterisches Reifen erschwert und hinausgezogen.

Immermann hat dem ersten und wertvollsten Abschnitt seiner „Memorabilien" den Titel „Die Jugend vor fünfundzwanzig Jahren" gegeben und diesen Titel einleitend erklärt: „Das soll die Jugend heißen und bedeuten, welche am 14. Oktober 1806 mindestens zehn Jahre und höchstens sechzehn Jahre alt war, welche also am 3. Februar 1813 die siebzehnjährigen bis zu den dreiundzwanzigjährigen Menschen des Volks ausmachte." Bezeichnenderweise sind es also politisch-historische Daten, der Tag der Doppelschlacht von Jena und Auerstädt und der Tag des Breslauer königlichen Aufrufs zur Bildung freiwilliger Jägerkorps, durch die Immermann seine Jugend begrenzt. Diese Altersgrenzen, führt er weiter aus, habe er darum so gefaßt, weil sie ihm als die natürlichen Scheiden erschienen, von welchen ab und bis zu welchen hin der Mensch

seine bestimmenden Eindrücke empfängt: „Die Züge stehen fest, und nur die Objekte wechseln noch, über welche sie später lächeln, zürnen oder ein stilles Nachdenken zeigen."

Das Bild von Immermanns geistiger und willensmäßiger Physiognomie, das wir am Schlusse unseres ersten Kapitels gewonnen haben, bleibt auch in der Universitätszeit in seinen Grundlinien unverändert, nur haben diese sich vertieft. Die straffe Zucht preußischen Geistes und die weltweite Freiheit deutscher Bildung sind auch in ihm die segenvolle Verbindung eingegangen, deren Frucht das Ziel der deutschen Geschichte war und ist. Als Charakter hat sich Immermann entschieden weiter entwickelt. „Der Mensch", hat er einmal gesagt, „lernt nur von Gegensatz und Schranke, die ihm entgegentreten. Je schroffer und kantiger diese sind, desto früher bildet er sich, nachgebend oder sich widersetzend, ein festes Knochengerüst des Lebens aus, welches dann doch kein dürres Skelett bleibt, sondern die Umkleidung mit weichem Fleische, die Verhüllung unter schönen Formen wohl verträgt." Er selbst hat sich vornehmlich an Gegensatz und Schranke gebildet. Nicht leicht getragen von der Woge des Lebens, ein Götterliebling, hat er vielmehr kraftvoll rudern müssen, wo andere sich konnten treiben lassen. Manchen Widerständen zum Trotz hat er aus Eigenem sein Leben gemeistert. Die Nötigung, auf sich selbst zu stehen, hat ihn gestählt und selbständig, freilich auch zum Eigenbrödler und Einspänner gemacht und ihm etwas von dem geistigen Hochmut, der Selbstsicherheit und der Überhebung über andere, selbst Größere beigemischt, die solchen Männern eigener Mache nur zu leicht erwachsen. Nicht so rasch und stetig wie sein Charakter entwickelt sich seine Weltanschauung und sein Talent, das Reich der schönen Formen. Das unsicher Schwankende seiner geistigen Anfänge ist noch nicht überwunden. „Den Vater verlor ich im Kriege; nach der Universitätszeit durfte an nichts gedacht werden als an Brot, so kam der jugendliche Geist nie zu einer eigentlichen Abklärung, zu einem organischen Reifen" — schreibt der fertige Mann der jungen Braut in seiner wertvollen Selbstschilderung.

Sein poetisches Schaffen ist immer noch ein unbeholfenes Flügelrecken, ein formales Spielen; es ist anfängerhafte bewußte Kunstübung, nicht innere Naturnotwendigkeit, nicht der freie Ablauf künstlerischer Erlebnisfülle, ein scheinbar selbsttätiges Sich-ergießen innerer Ströme und Stimmungen. Auch dieser Meister ist nicht vom Himmel gefallen, sondern hat als Schüler und zwar in unfreiester Nachahmung begonnen. Und diese schülerhafte Nachahmung knüpft nicht einmal in hochgespanntem jugendlichem Ehrgeiz an ganz große Vorbilder, wie Goethe oder Shakespeare, an, sondern vielfach nur an kleine Tageslieblinge. Immermann beginnt nicht als Stürmer und Dränger, nicht mit einem menschlich-künstlerischen Überschwang, nicht als Neutöner — wenn auch unreifer Art — mit dem Ruf nach anderen Stoffen und Formen, sondern er begnügt sich zumeist, dürftige überkommene Schablonen ohne wesentliche eigene Zutaten nachzubilden.

Auch von den ersten dichterischen Arbeiten der Studentenzeit ist manches verschwunden. Dem Erhaltenen zufolge ist nicht viel an ihnen verloren. Putlitz lag noch ein „nicht unbedeutendes" Märchen des Jahres 1817 vor, das E. T. A. Hoffmanns barocken Humor mit Tiecks graziöser Laune zu verschwistern suchte, und das ihn merkwürdig an das in den „Münchhausen" eingelegte Märchen „Die Wunder im Spessart" erinnerte. Ebensowenig besitzen wir Jugendarbeiten wie „Der Galeerensklave", „Der Geizige", deren Hermann Immermann nach des Dichters Tode Erwähnung tat. Dagegen sind viele lyrische Gedichte dieser Jahre, besonders Liebesgedichte der Oscherslebener Zeit, in die erste Gedichtsammlung des Jahres 1822 übergegangen. Einige erschienen auch im „Frauentaschenbuch für 1820", das Fouqué herausgab. Mit diesem von ihm bewunderten Romantiker war Immermann im Jahre 1818 in briefliche Verbindung getreten; er sandte ihm Dichtungen zur Beurteilung ein und Fouqué brachte dem „edlen jungen Freunde und Kunstgenossen" wohlwollende Aufmunterung und warme Neigung entgegen. Ein Brief Immermanns an Fouqué vom 6. September 1818 verbreitet sich über die Gedichte „Jung

Osrik", „Merlins Grab", „Requiem" und „Raimundus" und entwickelt bereits den Plan seines ersten Trauerspiels „Das Tal von Ronceval". Noch in seinem Absagebrief vom 14. März 1820 versichert Fouqué, daß er Immermanns „schönes Talent für Poesie" nach wie vor als ausgezeichnet anerkenne.

Vorherrschend blieb die Neigung zum Drama, aber was Immermann in dieser Gattung fertig stellte, waren doch in der Hauptsache nur Gelegenheitsdichtungen ohne höhere Bedeutung. Und obwohl er auch in dieser Zeit gern klassischen Dramen mit Erfolg zu Liebhaberaufführungeu verhalf, so Goethes „Iphigenie" oder „Wallensteins Lager", in denen er selbst die Rollen des Orest und des Kapuziners vortrefflich dargestellt haben soll: seine eigenen dramatischen Versuche knüpfen viel tiefer an. Als Fest- und Gelegenheitsspiel war ihm das Drama zuerst entgegengetreten und im Stil der vorklassischen Zeit, in jener steifen, oft allegorisch zurechtgestutzten und womöglich lehrhaften Weise, die dem nüchternen Aufklärungszeitalter als Poesie galt. Mit dergleichen handwerksmäßigen Reimspielen wurden sowohl im Elternhause von Immermanns Mutter wie in Holzzelle die Familienfeste begangen. Karl hatte selbst bei solchen Liebhaberaufführungen mitgewirkt; von einem arkadischen Stück, in dem die Göttin Hygiea eine Hauptrolle spielte, hat er aus der Erinnerung berichtet. Besonders beliebt waren in Holzzelle die Schäferspiele. Dazu gesellten sich Dramatisierungen bekannter balladenhafter Gedichte, „mimisch-plastische" Darstellungen, wie sie damals Mode waren. Zu der 1815 bei dem Oheim vorgestellten Burleske „Rinaldo und Armida" hat Immermann einen Prolog beigesteuert. Auf das Weihnachtsfest des folgenden Jahres 1816 verfaßte er für die Seinen in Magdeburg ein Gelegenheitsdramolett „Der Weihnachtsmann. Ein rührendes Familiengemälde". Die „handelnden" Personen sind des Dichters Mutter und Geschwister, denen der Schirrmeister Rosin in der Verkleidung des Nikolaus Gaben von dem in Halle ferngehaltenen Studenten Karl überbringt. Das humoristisch gehaltene Versspielchen ist ungedruckt und darf es bleiben; ebenso ein anderes, in Alexandrinern ver-

faßtes „Der Gärtner und die Blumen", das eine Silberne Hochzeit verschönern sollte.

Ein paar andere dramatische Stücklein aus der Studentenzeit hat Immermann selbst schon des späteren Druckes für wert gehalten. Wir können trotzdem auch über sie rasch hinweggehen. Befremdet es immer wieder, daß der im Leben so selbständige und selbstsichere Mann als Dichter bis zuletzt die starke Abhängigkeit von fremder Art und Kunst niemals ganz zu überwinden wußte, so ist es nicht verwunderlich, daß gerade seine Anfänge solche literarische Abhängigkeit aufweisen. Iffland, Kotzebue, Theodor Körner, Müllner, Houwald sind die gewiß nicht hoch gewählten Vorbilder, denen er es nachzutun unternimmt. Der Einakter in Alexandrinern „Ein Morgenscherz", der vermutlich auch in Holzzelle über die nur allzugut beleuchtete Liebhaberbühne ging, übernimmt sogar sein Hauptmotiv, die selbstgeschaffene Herzenspein des Blöden und der Spröden, der Neigung des Hausherrn entsprechend, dem Schäferstück des achtzehnten Jahrhunderts. Zwei Liebende, Philidor und Rosa, die nicht recht an ihre gegenseitige Neigung zu glauben vermögen, werden durch Lucinde, eine gemeinsame Vertraute, vermittelst einer zu erzieherischem Zweck ersonnenen harmlosen Intrige eines des anderen gewiß und glücklich zusammengebracht. In der Verkleidung einer weissagenden Zigeunerin vernimmt der Liebhaber, der den Schritt von galanter Huldigung zum herzlichen Bekenntnis zaghaft immer wieder hinausgeschoben hat, dem Erwin des Goetheschen Singspiels ähnlich, aus dem eigenen Munde seiner spröden „Göttin" das Geständnis der ersehnten Gegenliebe; vor Entzücken fällt er aus der Rolle, wird von Rosa erkannt und nun erst noch zur Strafe der Täuschung von ihr ein wenig auf die Folter gespannt durch das Vorgeben, ein anderer, Alcest, habe nach des Vaters Willen bereits ihr Wort. In der Ausführung dieser Harmlosigkeit ist das Vorbild der seicht plätschernden Lustspielchen Kotzebues und Theodor Körners (besonders des „Grünen Dominos") nicht zu verkennen, die, ja zum Teil auch den Alexandriner wieder hervorholend, mit Verkleidungen und Mißverständnissen,

Beiseitesprechen und Belauschtwerden ihre schalen Verwicklungen bestreiten. Ferner sind Anklänge an Müllner erkennbar. Aber selbst diese Muster erreicht Immermann nicht. Vor allem fehlt die leichte Grazie, die derartige Nichtigkeiten einzig erträglich machen kann, und zu dem Schematismus der hie und da recht unwahrscheinlichen Handlung kommen bei Immermann noch eine unnatürlich-gezwungene und geziert sich spreizende Sprechweise, hölzerne Verse und eine Menge abgedroschener oder unreiner Reime. Der „Morgenscherz" mag in Holzzelle als Talentprobe bewundert worden sein; aber was nicht jeder kann, ist darum noch nicht wertvoll. Als später Holtei den Dichter um einen Beitrag für sein „Jahrbuch deutscher Nachspiele" bat, steuerte Immermann — auch ein Zeugnis seiner mangelnden Selbstkritik — für den dritten Jahrgang dieses Sammelunternehmens (1824) den „Morgenscherz" bei, der, nicht sowohl einem poetischen Triebe, als der Leidenschaft zu Dilettantenaufführungen entsprungen, von Haus aus gewiß nicht für den Druck bestimmt war.

Von anderer und etwas besserer Art ist der aus derselben Zeit stammende Einakter „Die Brüder". Die Väter dieser Brüder sind Iffland, Kotzebue und der in unverdientem Ansehen stehende Verfasser der „Schuld", das Stück ein tragisch einsetzendes, aber versöhnlich schließendes Rührstück. Ohne in Zeitfarbe und Sprache den Anforderungen an geschichtliche Treue auch nur einigermaßen zu genügen, spielt das in Prosa gehaltene anspruchslose Stück im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges, das ja schon dem Knaben Immermann besonders vertraut und lieb war. Es handelt sich um das alte Romeo und Julia-Motiv von den feindlichen Vätern, deren Kinder sich lieben. Seit langen Jahren leben in der Pfalz zwei Nachbarn im Groll nebeneinander. Der den Namen des Immermannschen Ahnherrn führende Martin ist ein liebevoller, vom Himmel sichtlich begnadeter Mann, Ehrenfried dagegen hadert fortgesetzt mit dem Geschick, das ihn immer ohne seine Schuld hintangesetzt hat. In derselben Reiterschar haben beide vor Jahren im großen Kriege nebeneinander gekämpft. Martin hat um Ehrenfrieds

Gunst und Freundschaft geradezu gebettelt und es nie begriffen, warum dieser seine triebhafte Neigung nicht erwidere. Die Gründe waren Neid und Eifersucht, zumal der Umstand, daß der Jüngere dem Älteren unwissentlich bei der gleichen Geliebten zuvorgekommen.

Nach dem Kriege hat sich Martin neben dem Besitztum des Kriegsgefährten angesiedelt, doch hat dieser jede nachbarliche Annäherung stets schroff und feindlich abgelehnt. Die geteilte Bühne zeigt beider Gehöfte durch eine Mauer getrennt. Auch das Grab von Martins geliebtem Weibe ist uns sichtbar und gerade erscheint im verwitweten Vaterhause, von der fernen Base erzogen, beider Tochter Käthchen, in Aussehen und Wesen ein Abbild der früh Dahingegangenen. Ein neuer Stachel wird es für Ehrenfried, daß sein Sohn Friedrich sich gleich zu dem schönen Ankömmling hingezogen fühlt und an Verlobung mit ihr denkt. Ehrenfried geht hin und verkauft sein Gütchen, um sich anderswo anzusiedeln. Inzwischen hat der Sohn eine überwachsene Tür in der trennenden Mauer entdeckt und ist durch sie zu der Geliebten geschlüpft. Auch der zurückkehrende Vater betritt nun den stets gemiedenen Garten des Nachbars und sinkt weinend auf dem Grabe der einstmals Geliebten nieder. Hier findet ihn Martin und es kommt zur offenen Aussprache über das Vergangene und zur Versöhnung. Ehrenfried bleibt auf seinem alten Grunde und obendrein bezeugen noch ein halber Fingerring und eine alte Schrift in einem vergrabenen Topfe, auf den man beim Freimachen der Durchgangstür stößt, daß Martin sein längst tot geglaubter Bruder ist. Diese romanhaft unwahrscheinliche Handlung borgt ihre Motive aus Rührstück, Ritterdrama und Schicksalstragödie unbedenklich zusammen. Von dramatischer Kunst verrät die sentimentale „Idylle" recht wenig, doch ist die Sprache, von den Tiraden Ehrenfrieds abgesehen, schlichter und natürlicher als die der gleichzeitigen Versstücke und bezeugt bereits die Prosa als Immermanns eigentlichen Bereich. Ein Jahrzehnt später um Beiträge für den Berlinischen „Taschenkalender auf das Schaltjahr 1824" angegangen, gab Immermann die „Brüder" hin. Das Stück fand Beifall; selbst Goethe

wollte darin ein eigenes Naturell des Dichters gelten lassen. Wieder ein Dutzend Jahre später führte Immermann sein Jugenddrama mit Erfolg über die Düsseldorfer Bühne und gab ihm bei dieser Gelegenheit den besseren, die Lösung nicht vorwegnehmenden Titel „Die Nachbarn". In unserer Zeit hat das Harzer Bergtheater dem kleinen Stück eine Neuaufführung angedeihen lassen.

Ein ungedruckter Dialog „Der Gärtner und die Rose" gilt der Geburtstagsfeier der Mutter im Jahre 1818. Das folgende Jahr zeitigte zwei Hochzeitsdichtungen in loser dramatischer Form. Die eine, „Dichtung und Wahrheit", bietet, von einem Prolog der Dichtung und einem Epilog der Wahrheit eingerahmt, einzelne (dem Troubadour und dem Bänkelsänger, dem Nachtwächter und dem Storch, der Zigeunerin, der Saalnixe und anderen in den Mund gelegte) Gedichte, die überarbeitet zum Teil später in die erste Lyriksammlung hinübergenommen wurden. Das andere Hochzeitsspiel, Freund Herzbruch gewidmet und betitelt „Die Weihe des Herdes", ging ganz in die „Gedichte" von 1822 ein. Es ist auf einen höheren, symbolisch-allegorischen Ton gestimmt und von größerer persönlicher Wärme durchpulst. Auch in der Folge hat Immermann noch mehrfach festliche Anlässe im Familien- und Freundeskreise dichterisch gefeiert und zwar fast immer in dramatischer oder halbdramatischer Form, manchmal auch in humoristischer Zuspitzung. Ernste Ansprüche wollen diese Gelegenheitsdichtungen nicht erheben; immerhin zeigen sie langsame Fortschritte in gedanklicher und formaler Hinsicht.

3. Auf roter Erde
1819—1824

„Sonderbares Land", rief er für sich, „in welchem alles ewig zu sein scheint! Wie kommt es, daß aus dir noch kein großer Dichter hervorgegangen ist? Diese Erinnerungen, welche von dem Boden nicht weichen wollen, diese alten Sitten und Gebräuche müßten doch wohl imstande sein, eine Einbildungskraft zu entzünden!" Er übersah, daß das Talent keine Feldfrucht ist, sondern wie das Manna in der Wüste vom Himmel fällt.

Münchhausen, Buch 2, Kap. 13.

Mitte November 1819 traf der junge Referendar Immermann in Münster ein und trat, zunächst interimistisch, seine Stelle als vortragender Auditeur bei dem dortigen Generalkommando an. Bald darauf ging das 7. Armeekorps von dem General von Thielmann, unter dem der Dichter den Krieg mitgemacht hatte, an einen nicht minder verdienten Truppenführer, den General von Horn über; er kam gleich Immermann aus Magdeburg, dessen Kommandant der wegen seiner eisernen Tatkraft und seiner Herzensgüte allgemein gleich beliebte Offizier einige Jahre hindurch gewesen war.

Daß die schon von dem Befreiungskrieger Immermann rasch überschrittene rote Erde, auf die er jetzt fest den Fuß stellte, seine eigentliche dichterische Heimat werden und seine besten Kräfte entwickeln sollte, kam ihm freilich fürs erste noch nicht in den Sinn. Er mußte Westfalen, die „ehrbarste Provinz unseres Vaterlandes", wie er sie in den „Epigonen" nennt, erst wieder verlassen haben, um das in demselben Werke gesprochene Wort zur Wahrheit zu machen, daß „auch der trockenste Boden mitunter seine Früchte trägt". Nur schwer und langsam fand er sich im stockkatholischen, vielfach antipreußischen Münsterlande und in der leicht düster wirkenden alten Stadt zurecht. Lange konnte er die übermächtige Sehnsucht nach der heimatlichen Elbe und dem teuren Familienkreise

gar nicht überwinden und schalt mißmutig auf das „räuchrige Nest“, das ihm die unfreundliche Witterung allerdings nicht im besten Lichte zeigte. Aber es war doch gut, daß seine zur Schwerfälligkeit und Absonderung neigende Natur der gemütlichen Enge des Mutterhauses entrückt wurde. Und mehr und mehr öffnete sich allmählich sein aufnahmefähiger Geist den Reizen und Werten der neuen Umwelt. Zuerst sprach das Geschichtliche vernehmbar zu ihm. Hatte doch die so ausdrucksvoll gebaute alte Stadt, die bis in die Zeiten Karls des Großen zurückreicht, besonders als befestigter Bischofssitz und Glied der Hansa eine Rolle gespielt; wußte sie doch sowohl von den Wiedertäufern wie vom Westfälischen Frieden zu erzählen! Und welch ein ehrwürdig-stattliches Ansehen gaben ihr die zahlreichen schönen Kirchen im gotischen und romanischen Stil, an ihrer Spitze der Dom, dazu das prächtige gotische Rathaus und Kleinodien deutscher Barockkunst wie das Schloß oder der Erbdrostenhof. Die alten Plätze zeigten sich von Bogengängen umzogen und stolz reckten die Patrizierhäuser, die sogenannten adeligen Höfe, in denen der westfälische Landadel den Winter über der Geselligkeit lebt, ihre hohen Giebel in die Luft. Als Provinzialhauptstadt Sitz der obersten Behörden und öffentlichen Anstalten, war Münster vielfach tonangebend. Im Jahre von Immermanns Ankunft öffnete hier die Akademie ihre Pforten, die es seither zur eigenen Universität der Provinz gebracht hat. Mit dem Frühling lockte auch die Umgebung der Stadt den rüstigen Wanderer in die Weite und er lernte die fruchtbare Ackerlandschaft mit ihren Heiden und Höfen — unter denen sich auch ein Oberhof befand — kennen und lieben. Annette von Droste-Hülshoff beginnt ihre Aufsätze „Bei uns zu Lande auf dem Lande“ mit der Feststellung, daß der Münsterländer ein Stockwestfale sei, und ihre in Immermanns Todesjahr geschriebenen „Bilder aus Westfalen“ rühmen ganz besonders die Stadt Münster und ihre Umgebung in ihrer charaktervollen Eigenart. Das Herz des Münsterlandes bezeichnet sie als eine große Oase in dem großen Sandmeer zwischen Holland, Oldenburg und Cleve und vergleicht die

Gegend im Hinblick auf Wohlstand und Lebensweise mit den benachbarten Niederlanden.

„Du bist ein Westfale, deshalb ein geborener Philister," heißt es in einem Brief derselben Dichterin an Levin Schücking, und einer der trefflichsten Söhne der roten Erde, Justus Möser, hatte im Jahre 1784 an Matthias Claudius geschrieben: „In der Pflege der Kunst und Dichtung stehen wir Westfälinger hinter den anderen deutschen Volksstämmen weit zurück; die freundliche Gottheit des Liedes liebt leicht entzündliche und fröhliche Naturen, wir aber sind zu ernst, zu gründlich, zu schwerfällig." Bis tief ins neunzehnte Jahrhundert hinein galt die Heimat Wittekinds als das deutsche Böotien. Wohl schritten Friedrich Spee und Friedrich Stolberg über westfälische Erde, aber der Münsterische Kreis der Fürstin Gallitzin, zu dem auch der in ihrem Garten begrabene Hamann und Friedrich Heinrich Jacobi gehörten, war doch nach den Worten Goethes, der hier im Jahre 1792 als Gast weilte, weit mehr ein „frommer, sittlicher" als ein eigentlich künstlerischer, und auch Clemens Brentanos westfälische Zeit ist eine durchaus kunstfeindliche. Erst im vergangenen Jahrhundert trat, an die Stelle vereinzelter literarischer Namen niederen Ranges, Westfalens und Deutschlands größte Dichterin Annette, deren Denkmal heute die Stadt Münster ziert, traten Grabbe und Freiligrath, Levin Schücking und Friedrich Wilhelm Weber, die beiden Münsterer Heinrich und Julius Hart auf den Plan. Und auf eben diesem Boden ging dem noch in Tieckscher Romantik befangenen Nicht-Westfalen Immermann „das Erdgeborne, Erdzähe und Dauerbare" deutschen Volkstums auf. Er selbst spricht aus dem Jäger seines „Oberhofs": „Mich hat hier die Empfindung stärker als selbst in meiner Heimat angefaßt: das ist der Boden, den seit mehr als tausend Jahren ein unvermischter Stamm trat! Und die Idee des unsterblichen Volkes wehte mir im Rauschen dieser Eichen und des uns umwallenden Fruchtsegens, fast greifbar möchte ich sagen, entgegen." Leider sollte es noch lange währen, ehe diese greifbare Bodenständigkeit in Immermann dichterische Gestalten annahm, ehe er den glück-

lichen Übergang von dem Formenspiel einer lebensfremden Romantik zu dem sinnenwarmen Realismus seiner künstlerischen Reife fand.

Während der Münsterischen Zeit klafft in dem Dichter Immermann noch ein tiefer Spalt zwischen Theorie und Praxis. In seinem damals verfaßten „Brief über die falschen Wanderjahre“ bekräftigt er: „Die zarte Pflanze Poesie wächst nur auf dem dunkeln Boden der Wirklichkeit, nehmen Sie ihr diesen, und ihre Wurzeln verdorren.“ Seiner eigenen gleichzeitigen Dichtung fehlt leider noch diese gesunde Grundlage, die er an der Goethes so richtig erkannte, und eine von dessen „Maximen“ gilt auch für die bedenkliche Massenhaftigkeit seiner Jugenddichtung: „Es ist nichts furchtbarer anzuschauen als grenzenlose Tätigkeit ohne Fundament.“ Der junge Goethe machte einmal dem ihn um Beiträge bedrängenden Lavater den Vorwurf: wie könne er Milch geben, ohne geboren zu haben! Der junge Immermann glaubte das zu können. Von Goethe unterscheidet er sich freilich schon seiner ganzen Naturanlage nach dadurch, daß er, um einer Unterscheidung der neueren Poetik zu folgen, weniger Ausdrucks- als Gestaltungsdichter ist; es liegt für ihn, zumal in seiner Jugend, nicht ein zwingender Drang vor, sich selbst auszusprechen und sein persönlichstes Leben zum dichterischen Symbol zu erheben, sondern mehr ein allgemeines Bedürfnis zu dichterischer Gestaltung eines irgendwoher angeeigneten objektiven, wenn ihm natürlich auch meist wesensverwandten Stoffes. Er dichtet nicht sowohl, um sich von innerlich empfangenen und in ihm nach Leben schreienden Stoffen zu entbinden, sondern er sucht nur zu oft äußerlich nach Stoffen, um dichten zu können. So finden wir bei ihm zu viel bloße Kunstübung, zu wenig Persönlichkeitsleistung; nicht Urerlebnisse — um des Goethe-Biographen Gundolf fruchtbare Unterscheidung aufzunehmen —, sondern Bildungserlebnisse geben den Ausschlag. Seine Jugendwerke sind mehr gemacht als gewachsen. Die Masse von Immermanns Schöpfungen steht in gar keinem Verhältnis zu ihrem Wert an innerem Gehalt. Auffallend paßt auf ihn, was Schiller an Ewald von Kleist rügt: „Seine Phantasie ist rege und tätig; doch möchte man sie eher

veränderlich als reich, eher spielend als schaffend, eher unruhig fortschreitend als sammelnd und bildend nennen." Eine unruhige Hast, ein ungesunder Ehrgeiz lassen ihn in raschester Folge immer neue Werke auf den Markt werfen und ihrer Aufnahme bei der Welt der Leser und Kritiker ängstlich nachfragen. Dabei hat er es aber auf nichts weniger abgesehen, als dem Durchschnittsgeschmack, den er vielmehr befehdet, leichtfertige Unterhaltungsware zu bieten. Dieser schwerblütige Mann, der alles im Leben so ernst nahm, hat mit großem Ernst namentlich an sich und seiner Kunst gearbeitet. Das Unglück war nur, daß er sein und ihr Ausreifen nicht abwarten konnte. Gerade weil er so redlich nach seinem Ich suchte und es selbst nicht zu finden vermochte, türmte er Werk auf Werk in der Hoffnung, darin von den anderen entdeckt zu werden. Nur zu oft begann sich der Dichter auszusprechen, ehe die innere Stimme ihm diktierte; darum ist so manche Dichtung seiner Frühzeit nicht ausgereift. Jeder vermeinten kleinen Phase seiner fortschreitenden Entwicklung läßt er alsbald ein großes Werk entsprechen, das gleich jener auch nur Übergangscharakter hat, anstatt erst an den wirklichen großen Einschnitten nach erreichten inneren Zielen seine ganze aufgestaute Kraft zu vollwertigen dichterischen Bekenntnissen zusammenzufassen. Laube äußert einmal im Hinblick auf Heyses fast beängstigende Fruchtbarkeit, es gäbe reichbegabte Menschen, die sich der in ihnen wachsenden Früchte ohne Zögern entledigen müßten, weil hinter diesen Früchten schon wieder neue entständen. Das gilt ebenso auch von Immermann, wie Heyses Briefbemerkung an Storm über Solitaire als einen dilettantisch tastenden Dichter, einen „unaufgegangenen Poeten mit Wasserstreifen".

Bei dieser Veranlagung war es für Immermann, der den Weg vom Kopf in die Feder nur allzu rasch beschritt, ein Glück, daß ein festes Amt ein gerüttelt Maß außerdichterischer Arbeit von ihm verlangte. Platens Spottwort: „Tages zur Kanzlei mit Akten, abends auf den Helikon" erklärt keineswegs die Mängel seiner dichterischen Leistungen. Im Gegenteil, gerade wie Grillparzer, der so bitter die Belastung mit äußeren Amtsgeschäften als eine Be-

einträchtigung seines Dichtertums verklagt und in dem doch (nach R. M. Meyers Wort) der Philister den Künstler gerettet hat, ist auch für Immermann die Pflicht, der Forderung des Tages zu genügen, ein Segen gewesen. Er wäre ohne das in die Gefahr gekommen, eine leere Produktivität noch mehr in die Breite zu treiben. Hat doch auch bei Eichendorff, E. T. A. Hoffmann, Theodor Storm und anderen deutschen Dichtern, die im Leben praktische Juristen waren, das Amt der Kunst keinen Abbruch getan; wohl aber sehen wir an Brentano oder Lenau, wie verhängnisvoll es für einen Dichter sein kann, wenn er, berufslos, sein ganzes Leben von der Phantasie bestreitet. Der Dichter darf eben nicht aufhören, ein Mensch gleich den anderen zu sein; gerade er bedarf auch — wie klar hat das Schiller erkannt! — des Ballasts für sein Lebensschiff, das sonst bei seiner luftigen Fracht so leicht in die Gefahr des Scheiterns gerät!

Immermann hat seine Amtspflichten stets gut erfüllt. Hier in Münster gehörte er zum Militär und trug auch Uniform. Innerlich aber hatte er mit dieser Welt, die seinen geistigen Bedürfnissen im allgemeinen fremd gegenüberstand, wenig gemein und er entzog sich auch nach Möglichkeit der steifen dienstlichen Geselligkeit. Auf eigene Faust sich durch Antrittsbesuche in die Zivilgesellschaft einzuführen, lag dem immer schwer sich Anschließenden gleichfalls nicht und so sah er sich denn in der ersten Zeit von lauter fremden, gleichgültigen Gesichtern umgeben und sehnte sich oft nach freundlicher Menschenrede. Seine freie Zeit verbrachte er, abgesehen von den Mahlzeiten, die er im Gasthof zur Stadt Amsterdam einnahm, in seiner am Prinzipalmarkt, in der besten Gegend Münsters belegenen Junggesellenwohnung bei dichterischer Arbeit und innigem brieflichen Verkehr mit den Lieben daheim. Er vermißte sie unbeschreiblich und der tiefe menschliche Anteil, den sie aus der Ferne an ihm nahmen, war sein höchstes Glück. „Du weißt von Tauris her," schreibt er, auf die Iphigenien-Aufführung daheim anspielend, seiner Mutter, „daß ‚ein Einsamer still versinkt'." Immer schöner und inniger gestaltete sich nament-

lich das Verhältnis zu seinem Bruder Ferdinand, der damals in Halle das theologische Studium beschloß. Selbst immer mehr religiösem Denken zugewandt, nahm Immermann, der sich in Münster z. B. auch in Jacobis Schrift „Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung“ vertiefte, an des Jüngeren religiösem Leben teil und stand seinen Zweifeln und Bedenken treu zur Seite. Und Ferdinand seinerseits, ein trefflicher Mensch von reinem, zartem Wesen und ästhetischer Feinfühligkeit, wurde dem Bruder das ideale Pubkikum; bei ihm fand der ringende Dichter allezeit einen schönen Widerhall und eine erwünschte Kritik, die uns allerdings zu sehr von Bruderliebe bestochen erscheint. Immermanns treue Anhänglichkeit an den Magdeburger Familien- und Freundeskreis bezeugen auch kleinere, bis auf den heutigen Tag ungedruckte Gelegenheitsdichtungen; so der Silvesterscherz „Das Zinngießen“ und der (wohl eine Sendung westfälischer Landeserzeugnisse begleitende) Dialog „Sehnsucht nach Münsterland oder Schinken und Pumpernickel in der Fremde“.

In weitausgreifender Lektüre und in einem ausführlichen Tagebuche setzte sich der einsame Dichter damals mit sich selbst, seiner Zeit und seinen künstlerischen Plänen auseinander. In allen Kämpfen und Zweifeln spricht sich da ein ernster Wahrheitsucher aus, der unermüdet um den Preis der Persönlichkeit ringt. Seiner zwiespältigen Anlagen ist sich Immermann wohl bewußt, aber redlich strebt er in sich nach einem Ausgleich zwischen Gott und Welt, zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden, nach Lösung und Harmonie. Davon verrät freilich sein erstes großes Werk, das er in der Silvesternacht des Jahres 1819 beendete, noch nichts: das Drama „Das Tal von Ronceval“, dessen ersten Akt er bereits fertig aus Magdeburg mitgebracht hatte. Vergebens hielt er nach einem Verleger für dieses sein eigentliches Erstlingswerk Ausschau. Der Dichter wurde der Öffentlichkeit damals lediglich durch die beiden Gedichte „Jung Osrik“ und „Das Requiem“ im Frauentaschenbuch für 1820 bekannt; auch eine Novelle dieser Zeit, „Die verschlossene Kammer“, blieb ungedruckt. Dagegen trat Immermann

als Publizist auf literarischem Gebiet im gleichen Jahre zuerst hervor. Der in Nürnberg lebende Verleger Schrag des Frauentaschenbuchs war auch der Verleger der „Eos“, einer „Zeitschrift aus Baiern, zur Erheiterung und Belehrung“, und für deren „Kunst- und Literaturblatt“ erbat er sich Immermanns Mitarbeit. Dieser lieferte eine zusammenfassende Theaterkritik „Münster im März“, ferner einen knappen Aufsatz „Über den Streit zwischen Voß und Stolberg“, des letzteren Übertritt zum Katholizismus und die sich anschließende literarische Fehde zwischen dem mit Keulen dreinschlagenden Homerübersetzer und seinem einstigen Hainbundgenossen behandelnd, und endlich ein ebenfalls nur ganz kurzes „Gespräch im Parterre“, in dem er, in der Weise von Tiecks „Gestiefeltem Kater“, die schaulustige Gedankenlosigkeit des Publikums geißelt. Ein außerdem noch eingesandtes „Gespräch über Zensurzwang“ ist nicht erhalten.

Der Lichtpunkt dieses Jahres 1820 war ein längerer Urlaub, den der Dichter an der heimischen Elbe verbrachte. Zunächst genoß er in Gesellschaft Ferdinands in Dresden die Kunstschätze der Galerie und der Altertumssammlungen mit tiefem Gefühl und großem Sinn. Offenbarungen für immer wurden ihm damals zuteil und eingehende Niederschriften zeigen, wie ernstlich er bemüht war, sich über seine Eindrücke Rechenschaft zu geben, sie innerlich zu begründen und zu verarbeiten. In äußerlicher Nachahmung noch auf lange Zeit der Romantik tributpflichtig, gilt seine tiefste Überzeugung doch der Größe, Schönheit und Klarheit klassischer Kunst. Den Aufenthalt in Dresden benützte er auch, um dem von ihm bewunderten und nur zu stark nachgeahmten Tieck einen Besuch abzustatten, der in der Folge zu einem dauernden schriftlichen Austausch führte.

Den Hauptteil seines Urlaubs verbrachte er in der Vaterstadt. Er hatte sich mit der Hoffnung geschmeichelt, Amalie Herzbruch doch noch für sein Leben zu gewinnen. Aus der Ferne hatte seine Phantasie sie mit Gaben ausgeschmückt, die ihr nicht eigneten; seine verständige Mutter aber hatte seine trügliche Auffassung der Sach-

lage schonend berichtigt und bewahrte ihn so vor einer Enttäuschung, die er vielleicht im ganzen Leben nicht verwunden und die auch den Dichter in ihm schwer beeinträchtigt hätte. Im persönlichen Verkehr sah er jetzt selbst klarer, sah auch, daß er dem alten Kreise, an den er so sehnsüchtig zurückgedacht hatte, doch innerlich schon einigermaßen entwachsen war. Noch immer fühlte er sich — und auch Gelegenheitsdichtungen dieser Wochen beweisen das — gemütlich wohl unter ihnen, die ihrerseits ihn nach wie vor als Menschen liebten und schätzten, aber in dem, worin er sein Höchstes und Eigenstes erblicken mußte, in seinen künstlerischen Bestrebungen vermochten sie ihm nicht ganz zu folgen.

Als er im Oktober nach siebenwöchiger Abwesenheit wieder in Münster eintraf, kam er sich etwas heimatlos und bedrückt vor. So viele Menschen sah er im ruhigen Genusse dessen, was sie begehrten; er selbst war immer noch ein Unbefriedigter, ein Hin- und Hergeworfener, dem das Ziel in dunkler Ferne verschleiert lag. Nicht selten verzweifelte er daran, es je zu erreichen. Aber nach frommer, gewissenhafter Selbstprüfung erfüllte ihn doch die tröstliche Gewißheit, daß es etwas Göttliches in ihm sei, was nach künstlerischem Ausdruck ringe. Und mit neuem Mute ging er an sein Dichterwerk. Ja, in der irrigen Meinung, schon „auf der Höhe des Schaffens" zu stehen, schob er die Ablegung der dritten juristischen Prüfung hinaus, um vor allem erst einmal als Dichter seine beste Zeit zu nützen und soviel als möglich an Ertrag in seinen Scheuern zu bergen. Noch im Herbste dieses Jahres 1820, und zwar in der kurzen Zeit von wenigen Wochen, vollendete der fieberhaft unruhige Schaffensdrang des ehrgeizigen jungen Poeten ein neues großes Drama, den „Edwin", und in wenigen Tagen des Januars 1821 brachte er den Einakter „Die Verschollene" zu Papier. Es folgen eifrige Bemühungen, sich mit der Geschichte der Hohenstaufen als dichterischem Dramenstoff vertraut zu machen. In einem großen Zyklus will er die Entwicklung von Friedrich Barbarossa bis zu Konradin darstellen; aber nur der „Kaiser Friedrich II." kam später wirklich zur Ausführung. Auch die mit

den Namen Rudolf von Habsburg und Ottokar von Böhmen verknüpften großen Ereignisse plante er in historischen Trauerspielen darzustellen.

So wenig für uns in dem um diese Zeit wirklich zustande Gekommenen das Können dem Wollen entspricht, Immermann selbst genoß das Glück des Schaffens, das Auswachsen seiner Persönlichkeit. Doch empfand er es gleich so manchen zum Weltschmerz neigenden Romantikern damals zuweilen noch als eine schwere Last des Schicksals, „in unsern Tagen mit poetischem Talente geboren zu sein"; erst viel später sieht er im großen Talent (wie er es in den „Memorabilien" ausdrückt) auch für das Individuum die glücklichste Himmelsgabe, die es am sichersten durch alle Stürme trägt. Die innere Befreiung hob ihn und wirkte auch günstig nach außen hin. Nachdem er in der Dichtung seine wahre Heimat gefunden hatte, wagte er sich, des sicheren Ports jederzeit gewiß, auch frisch auf das freie Meer des Alltagslebens hinaus. Hatte er den ersten Winter seiner Münsterischen Zeit in großer Einsamkeit verbracht, so sah ihn der zweite in einer wahren Hetzjagd geselliger Verpflichtungen und Zerstreuungen. Er überschätzte sie wahrlich nicht, machte sie sogar oft genug auch in seinen gleichzeitigen Dichtungen zu begreiflichem Ärger der getroffenen Kreise zum Gegenstand seiner Satire, aber er überließ sich doch nicht ungern der heilsamen heiteren Ablenkung und genoß die unerwartete gesellschaftliche Beliebtheit, deren er sich bald erfreuen durfte, mit frohem und dankbarem Herzen. Wieder feiert er als begabter und begehrter Gelegenheitsdichter billige Triumphe und berichtet den Magdeburgern nicht ohne Selbstgefälligkeit, wie man sich jetzt in Münster um den „liebenswürdigen Sonderling und charmanten Gesellschafter" reiße, von Polterabendaufführungen und Hausbällen, von Tees und Punschfesten, und von seiner Anwartschaft auf eine sogenannte gute Partie. Aber es war keine Gefahr, daß er in diesem zerstreuenden Leben hätte versinken können; nur als „Intermezzo" läßt er selbst es gelten. Weder die amtliche noch die dichterische Arbeit geriet über diesem Treiben ins Hintertreffen.

Binnen wenigen Wochen des Frühjahrs entstand sein nächstes fünfaktiges Drama „Petrarka".

Daß sein Bedürfnis nach Austausch mit Menschen nicht dauernd durch eine äußerliche Festgeselligkeiit befriedigt werden könne, kam dem Dichter so recht zum Bewußtsein, als er sich in den Osterferien des Besuches seines Lieblingsbruders erfreuen durfte. Zum Glück fand er einen solchen gemütlichen Anschluß an Menschen von Herz und Geist jetzt auch in Münster selbst. Einen lieben Freund gewann sich der junge Divisionsauditeur in dem um drei Jahre älteren Divisionspfarrer Wilhelm Möller, der sich auch dichterisch versuchte. Vor allem erschloß er ihm sein Vaterhaus. Das Haupt der alten und angesehenen westfälischen Familie war der Konsistorialrat D. Anton Möller, der vorher Universitätsprofessor der Theologie gewesen war. Immermann fand in ihm nicht nur einen bedeutenden Gelehrten, sondern auch einen prächtigen Menschen von den vielseitigsten Interessen und Kenntnissen. Er war ein grundgediegener, kerndeutscher Mann von offener Herzenswärme und edler Vorurteilslosigkeit; dazu ein Kunstfreund mit trefflicher ästhetischer Durchbildung und selbständigem Urteil. Die seltene Frische des Temperaments und die jugendliche Begeisterungsfähigkeit blieben auch dem Greise treu. Er war geradezu ein Enthusiast der Freundschaft, ein wenig überschwenglich im Stile Klopstocks und Ossians, die er in seinen schwungvollen Briefen besonders gern anzieht. Immermann schloß sich ihm in warmer Verehrung und Dankbarkeit an und Möller hat dem „trauten Freunde" und bewunderten Dichter über den Tod hinaus ein ehrendes Gedenken bewahrt. Auch sein Schwiegersohn, der junge Theolog Ferdinand Gessert, ebenfalls ein Mann von poetischem Verständnis und feinem Herzenstakt, schloß sich in guter Freundschaft an Immermann an und stand ihm in inneren Wirren treu zur Seite. Selbst die ersehnte Geliebte glaubte dieser im Möllerschen Hause finden zu sollen. Eine junge Verwandte der Familie machte im Sommer 1821 Eindruck auf sein Herz. Zu spät erfuhr er, daß die liebenswürdige Friederike nicht mehr frei sei,

und abermals mußte er entsagen. Eine gegenseitige freundschaftliche Zuneigung blieb aber bestehen und bezeugte sich in einem herzlichen Briefwechsel. „Gebe Gott," schrieb Immermann damals an seine Mutter, „daß ein Herz, das so oft durchwühlt, aus dem so viel herausgerissen wird, nicht endlich selbst mit fortgeht." Seine ungestillte Sehnsucht nach dem Weibe vereinigte sich um diese Zeit mit selbstquälerischen Anwandlungen, um ihn häufig in düstere, pessimistische Stimmungen versinken zu lassen, die gleichzeitige Dichtungen deutlich widerspiegeln.

Anderseits war es gerade die poetische Arbeit, die ihm darüber hinweghalf. So raffte er sich auf durch das Studium der Aristophanischen Komödien und durch ein eigenes Lustspiel „Die Prinzen von Syrakus"; es war zur Hochzeit der Schwester gedichtet, und er nahm frohen Mutes an ihr wie an der Vorführung seines Dramas teil. Es erschien als erstes seiner größeren dichterischen Werke auch im Druck, und zwar Ende 1821 bei Schulz und Wundermann in Hamm. Der Verleger, durch günstige Kritiken hoffnungsvoll gestimmt, stellte sich dem Dichter auch für weitere Werke zur Verfügung und lud ihn gleichzeitig zur Mitarbeit an seinem „Rheinisch-Westfälischen Anzeiger" ein. In dessen „Kunst- und Wissenschaftsblatt" veröffentlichte Immermann eine Probe aus seinem entstehenden ersten Roman, den „Papierfenstern eines Eremiten". Sie traten 1822 in demselben Verlage gleichzeitig mit einem das „Tal von Ronceval", den „Edwin" und den „Petrarka" enthaltenden Bande „Trauerspiele" und der ersten Sammlung von Immermanns „Gedichten" ans Licht. Viele weitere Gedichte machte er in den folgenden Jahren im „Westdeutschen Musenalmanach", in den „Deutschen Blättern für Poesie, Literatur, Kunst und Theater" und in Gubitzens „Gesellschafter" bekannt.

Im „Rheinisch-Westfälischen Anzeiger" (31. Mai 1822) veröffentlichte Immermann auch eine Besprechung von Heinrich Heines Erstlingsbuch, den „Gedichten". Sie bezeugt gleichermaßen sein damaliges Interesse an der Lyrik im besonderen und seinen starken kritischen Trieb im allgemeinen. Später gab es der Dichter seinem

Freunde Beer gegenüber offen zu, daß er doch wohl so eine Art Rezensentenzahn haben müsse; in seinem als Brief geformten Heine-Aufsatz spricht er von seiner „gänzlichen Unfähigkeit, eine schulgerechte Kritik zu schreiben“. Jedenfalls äußert er sich darin einsichtig über das Wesen der Poesie im Ganzen und mit liebevollem Verständnis über die Persönlichkeit Heines; er bringt ihn mit der Zeitstimmung richtig in Zusammenhang, mißt ihn an Byron und erkennt und begrüßt als einer der ersten sein bedeutendes Talent. „Tief ergriffen“, sich so gut verstanden zu sehen, dankt ihm Heine im Dezember; er vergilt das ihm erteilte Lob durch reichliches Gegenlob und versichert Immermann seiner höchsten Achtung und innigsten Liebe. Rasch entspinnt sich eine zunächst nur brieflich gepflegte Freundschaft zwischen Heine und dem „Dichter, mit dem ich hoffe alt zu werden“. Während wir Heines Briefe an Immermann besitzen, sind dessen Gegenbriefe leider zumeist verloren gegangen. Heine bestärkt Immermann in seinem Vorhaben, eine eigene Zeitschrift „Polyhymnia“ ins Leben zu rufen, und regt ihn an, in Übereinstimmung mit seinem eigenen Plane, sich auf eine diplomatische Laufbahn vorzubereiten, zu der sie sich übrigens beide durchaus nicht geeignet hätten.

Auch mit Goethe war Immermann von Münster aus in einen kurzen Briefwechsel eingetreten. Er hatte ihm den „Edwin“ in der Handschrift übersandt und um die Erlaubnis nachgesucht, als „Schüler“ dem Meister das Drama zuzueignen. Goethe antwortete mit wenigen Zeilen freundlich, ohne aber auf das Werk selbst einzugehen. Zwei weitere Briefe Immermanns, denen seine im Druck erschienenen Schriften beigegeben waren, ließ er unbeantwortet, doch sprach er sich gegen Eckermann und den Kanzler von Müller wohlwollend über den Verfasser aus.

„Wir Jüngern sind sämtlich bei Ew. Exzellenz in die Schule gegangen,“ schrieb Immermann bei Übersendung seiner „Trauerspiele“. Er war gleichaltrig mit „Wilhelm Meisters Lehrjahren“; er war mit ihnen aufgezogen und harrte wie alle Welt der Fortsetzung des Goetheschen Romans, die ein Vierteljahrhundert auf sich

warten ließ. Immermann war kein unbedingter Bewunderer Goethes, ja wir besitzen von ihm Urteile über den größten deutschen Dichter, die von der schuldigen Ehrfurcht weit entfernt sind und weder Immermanns Geist noch seinem künstlerischen Empfinden das beste Zeugnis ausstellen. Sein Verhältnis zu Goethe war, bei immerwährender starker Abhängigkeit von ihm, schwankend wie die Art und die Aufeinanderfolge seines gesamten eigenen Schaffens. Aber Immermanns Leben und Dichten war doch wiederum zu eng mit dem Goethes vertraut und verwachsen, als daß er nicht für diesen eingetreten wäre, sobald er von fremder Seite böswillig angegriffen wurde. So hat er ihn gegen den pietistischen Vorwurf der Gottlosigkeit noch in seinen „Memorabilien" in Schutz genommen.

Auch an der Schwelle von Immermanns Schriftstellerlaufbahn steht ein Manifest für Goethe. Fast gleichzeitig mit Goethes „Wanderjahren" erschienen im Herbst 1821 „Wilhelm Meisters Wanderjahre", 1. und 2. Teil, anonym bei Gottfried Basse zu Quedlinburg. Das folgende Jahr brachte dazu den dritten Teil und zwei Beilagen, „Wilhelm Meisters Tagebuch" und „Gedanken einer frommen Gräfin". Es waren die sogenannten „Falschen Wanderjahre", aus der Feder des protestantischen Pfarrers Johann Friedrich Wilhelm Pustkuchen-Glanzow zu Lieme bei Lemgo, der eine Anzahl pädagogischer und belletristischer Schriften verfaßt hat. Das Buch, vom Standpunkt eines engherzigen, unkünstlerischen Frömmlers, aber nicht ohne Geschick und Geist geschrieben und von einer scharfen Tendenz gegen den großen Dichter eingegeben, wurde, zumal auch in des Verfassers westfälischer Heimat, viel gelesen und wirbelte viel Staub auf. Es fand sogar Beifall bei verwandten Seelen, deren es nicht wenige gab, und wirkte somit in der Tat gegen Goethe, der mit Recht nicht nur ärgerlich, sondern in der Seele gekränkt war. Er verfaßte selbst ingrimmige Verse gegen das Götzenbild „Pusterich", seinen „Pfaffenkuchen" und seine „Teufels-Jungen-Küchen-Schar" und rief, ein zweiter Reuchlin, Männer gleich Hutten und Sickingen zum Verteidigungskampfe gegen die „obskuren Kutten" heraus. Der Schriftenstreit wurde

hin und wider geführt. Für Goethe nahmen unter anderen Platen, Tieck und Varnhagen Partei. Zu ihnen gesellte sich der junge Immermann. Er verfaßte, sobald er das Pustkuchensche Machwerk gelesen hatte, einen umfänglichen, vom November 1822 datierten „Brief an einen Freund über ‚Die falschen Wanderjahre Wilhelm Meisters' und ihre Beilagen", der mit der Jahreszahl 1823 im Titel zu Münster erschien.

Der „für ein Heiligtum streitende" Brief — auch diesmal bedient sich der Kritiker dieser Form — ist ein Ausdruck von Immermanns kritischem Sinn und rein menschlichem Rechtsgefühl und darin seiner früheren Schutzschrift in der Teutonia-Angelegenheit verwandt. Die 38 Seiten umfassende Abhandlung, von guter Kenntnis und reifer Einsicht in den Gegenstand beherrscht, von Ernst und Wärme getragen, ist nicht nur sachlich zu rühmen, sondern auch als schriftstellerische Leistung und als Selbstzeugnis. In straffer Gliederung des Stoffes erörtert Immermann, der Doppelseitigkeit des Pustkuchenschen Machwerks entsprechend, die beiden Fragen: ob die falschen „Wanderjahre" als Kunstwerk gelten können und ob die gleichzeitig in ihnen vertretene Kritik an Goethe begründet sei. Von den Grundlagen aller Kunst ausgehend, kommt Immermann bald zu dem Schlusse, daß das Werk, jeder Einheit entbehrend, nichts sei als eine Anhäufung disparater Stoffe, nicht aber das Erzeugnis eines dichterisch schaffenden Geistes. Unvoreingenommen läßt Immermann den freilich von Goethe selbst übernommenen Stil und manche geistvolle Bemerkung gelten, doch sei das eigentliche Talent durch Surrogate nun einmal schlechterdings nicht zu ersetzen. Er zeigt, daß Pustkuchen von den Grundgedanken des Goetheschen Romans wenig geahnt habe und als ein ausgesprochener Büchermensch und „Kompendienmann" nicht berufen sei, das Leben zu schildern. Sein Wilhelm sowohl als auch die Nebenfiguren seien verzeichnet und vor allem sei die Herausstellung des Grafen als eines modernen Heiligen nicht nur der muckerhaften Tendenz wegen verfehlt. Zusammenfassend stellt er fest, daß in diesem zu alledem noch reichlich langweiligen Roman die nach-

geahmten Charaktere Widersprüche, die eigentümlichen bloße Abstraktionen seien; er schleppe sich durch höchst unbedeutende Ereignisse, die nirgends einen inneren Zusammenhang haben, hin und spanne weder die Erwartung, noch beschäftige er die Phantasie und erhebe das Gefühl. Sei das Werk als kritischer Angriff auf Goethe schon in der Form verfehlt, so könnte es doch in der Sache selbst wahr sein; aber auch das wird einläßlich widerlegt. Und zwar lehnt es Immermann ab, Richter zu sein zwischen den beiden Schriftstellern, sondern erklärt sich lieber von vornherein offen zur Partei Goethes und macht seinen Anwalt, das Urteil dem Leser überlassend. Er zeigt die Einseitigkeit der Forderung, der Dichter solle nur sittlich hochstehende Menschen darstellen, die Schiefheit der Behauptung, daß andere Charaktere entsittlichend wirkten, und belegt beides an gutgewählten Beispielen aus der Weltliteratur. Dabei vertritt er eine gesunde empirische Poetik und verzichtet darauf, von den „Geheimnissen des Absolut-Schönen zu plaudern, besonders aus dem Grunde, weil wir nicht allzuviel davon wissen“. Die Dichtung sei nicht dazu da, Hinz und Kunz tugendhaft zu machen; sie sei Lösung der Welträtsel, sei „Wahrheit, nichts als Wahrheit, die zuletzt vielleicht mit Schönheit ganz identisch ist“. Recht gelungen sind auch die Schlußausführungen, die Goethes Dichtungen aus seinem Leben erklären; Varnhagen nahm sie noch im selben Jahre in sein Sammelbuch „Goethe in den Zeugnissen der Mitlebenden“ auf. Immermann weist Goethes besonderen Beruf und entschiedene Richtung nach, gerade den Irrtum begabter Menschen zu schildern, wobei er doch nie den Irrtum vergöttere, sondern ihn der gerechten Strafe zuführe; nie habe er „bei so eminentem Schaffen, bei so frischen, gesunden Sinnen“ in seinen Werken die Lüge und die Sinnlichkeit anempfohlen. Der phantastische Angriff des Anonymen hätte gar nicht verdient, beleuchtet zu werden, gäbe er sich nicht die Miene, als spräche er eigentlich die Meinung der Einsichtsvollen aus. Nur als „juridische Protestation“, erklärt der Verfasser des „Briefes“, der sich hier ganz als Juristen gibt, nur um die nachteiligen Folgen des Schweigens

protestando abzuwehren, habe er zur Feder gegriffen. Das Vorgehen Pustkuchens gebührend zu kennzeichnen, unterlasse er, um sich nicht Injurienklagen auszusetzen; nur das Prädikat „verquickte Eitelkeit" enthält er ihm nicht vor. Das ganze Werk, „nichtig und schlecht, wie die Sünde," habe nur darum soviel Verbreitung gefunden, weil es der Richtung des Zeitalters entspreche, dem Kritteln und Herunterreißen lieber sei als Anerkennen und Schaffen. Immermann selbst schart sich dem Häuflein der in tapferer Liebe und Verehrung alles Großen und Schönen Verbundenen zu, von dem er spricht, der „stillen Kirche", die gegen den Geist der Verneinung und Opposition fest zusammensteht.

Goethe mußte an der nicht nur wohlgemeinten, sondern auch gediegenen ästhetischen Abhandlung, die sein Tagebuch vom 24. September 1823 erwähnt, seine Freude haben; leider ist uns keine Äußerung von ihm über sie erhalten. Dagegen zollte die öffentliche Kritik Immermann viel Lob, so Varnhagen im „Gesellschafter", Ludwig Robert im „Morgenblatt". Heine, offensichtlich bestrebt, in Immermann einen Vorkämpfer für sich selbst zu gewinnen, drückte ihm in seinen Briefen, die fast alle Werke des anderen mit übertriebenem Beifall umschmeicheln, natürlich auch für diese Schrift seine vollste Zustimmung aus.

Durch sein kräftiges Eintreten für Goethe und durch seine kleineren kritischen Arbeiten, nicht minder auch durch seine rasch aufeinanderfolgenden dichterischen Werke, denen sich in den beiden letzten Münsterischen Jahren noch die beiden Dramen „König Periander und sein Haus" (1823) und „Das Auge der Liebe" (1824) und ferner die älteren, aber jetzt erst gedruckten kleinen Stücke „Die Brüder" und „Ein Morgenscherz" zugesellten, gelangte Immermann, obwohl ihm die Kritik mit Recht manches am Zeuge flickte, zu einem beträchtlichen literarischen Ansehen in seinen Kreisen. So kann es nicht wundernehmen, daß er bald den Ton angab in einem kleinen Lesezirkel, der die geistige Blüte der Münsterischen Gesellschaft umschloß. In ihm begann Immermann, in den Bahnen Tiecks und Holteis wandelnd, seine große Begabung als Vorleser

eigener und fremder dramatischer Werke zur Geltung zu bringen; er gewann sich damit, besonders durch die gelungene Herausarbeitung des Komischen und Charakteristischen, allgemeinen Beifall. Die Lesegesellschaft tagte abwechselnd in den beteiligten Häusern. Nach dem Möllerschen sei zunächst des Kohlrauschschen gedacht.

Friedrich Kohlrausch, damals ebenfalls Konsistorialrat und zugleich Leiter des höheren Schulwesens in Münster, hat sich als hervorragender Pädagog und Schulschriftsteller einen geachteten Namen gemacht. Wir lernen aus den gehaltvollen „Erinnerungen", die der mehr denn Achtzigjährige lange nach Immermanns Tode veröffentlichte, sowie aus anderen Zeugnissen einen hochgebildeten und hochverdienten Mann von reicher Lebens- und Welterfahrung, einen vortrefflichen Menschen kennen. Er war der Erzieher des ausgezeichneten Shakespeare-Übersetzers Graf Wolf Baudissin gewesen, hatte Fichte nahe gestanden, hatte Goethe, Schiller, Wieland und Voß, Wilhelm Schlegel, Arnim und Brentano, Solger, Görres, Arndt, Jahn, Varnhagen und Rahel und manche andere bedeutende Persönlichkeit kennen gelernt, Napoleon doch wenigstens aus der Nähe gesehen. Zwischen ihm und Immermann entspann sich in Münster ein dauerndes Verhältnis gegenseitiger freundschaftlicher Hochschätzung. Kohlrausch rühmt „das frische, kräftige und zugleich geistvolle Wesen des dreiundzwanzigjährigen Mannes, welches sich auch in seiner äußern Erscheinung, obgleich dieselbe nicht eigentlich schön zu nennen war, aussprach", und die Ehrenhaftigkeit seines Charakters. Der Dichter widmete seinem väterlichen Freunde (dem vierzig Jahre später Fritz Reuter den zweiten Teil seiner „Stromtid" zueignete) und zugleich Ferdinand Geſſert seinen „Periander" und hat wohl Züge von ihm auf den Diakonus seines „Münchhausen" übertragen. Kohlrauschs ebenso liebevoll eingehende wie unbestochene Kritik an seinem Schaffen war für den ringenden jungen Dichter ein gutes Gegengewicht gegen Heines berechnende Huldigungen. Dasselbe gilt von Kohlrauschs Freunde Bernhard Rudolf Abeken (dem die „Erinnerungen" mitgewidmet sind). Dieser Mann, der Literaturgeschichte als Erzieher von

Schillers Söhnen und feiner Beobachter Goethes wert, lebte damals als Konrektor in seiner Vaterstadt Osnabrück. Er war nicht nur ein gründlicher Kenner der voraufgegangenen deutschen Literatur und namentlich um J. H. Voß eifrig bemüht, sondern hielt sich auch als kritischer Tagesschriftsteller wacker auf dem Laufenden. Die Lektüre seiner Aufsätze und Kohlrauschs persönliche Mitteilungen über ihn veranlaßten Immermann, der damals eifrig Fühlung mit der Schriftstellerwelt suchte, sich brieflich an ihn zu wenden und ihn „um Näherung und Mitteilung über Gegenstände, die uns beiden am Herzen liegen“, zu bitten. Besonders freute es ihn, in der Beurteilung Pustkuchens mit dem reifen Manne einig zu gehen und ebenso in der Verurteilung Adolf Müllners; plante Immermann doch damals eine dramatische Satire „Adolf der Tragöde“. Gleich in seinem ersten Briefe läßt er sich etwas lehrhaft des Langen und Breiten über das zeitgenössische Drama aus. Er bekennt sich zu Shakespeare, Goethe, Sophokles, mit Einschränkungen auch zu Heinrich von Kleist, und geht mit den unfähigen Nachfahren, zu denen er freilich auch Grillparzer zählt, mit einer Schärfe ins Gericht, die dem doch selbst recht anfechtbaren Dramatiker zwar nicht gerade gut zu Gesichte steht, aber wenigstens sein ernstes Wollen bezeugt. Abeken ging freundlich, zum Teil auch berichtigend auf Immermanns Auslassungen ein und lernte ihn Anfang 1823 während seines kurzen Aufenthalts in Münster auch persönlich kennen. In der Folge sandte er ihm Bruchstücke seines entstehenden Dante-Kommentars und seiner Dante-Übersetzung, für die sich Immermann lebhaft interessierte; er wollte hier den Geist der Hohenstaufenzeit für seine geplante Dramenreihe in sich aufnehmen. Immermannsche Ausführungen über Calderon und den „Hamlet“ beweisen von neuem, wie stark in dem auch darin Tieck verwandten Dichter neben dem schöpferischen der kritische Trieb war. Er übersandte Abeken den „Periander“ und „Das Auge der Liebe“ in den Handschriften und empfing sie mit kritischer Begutachtung zurück. Ein rechtes Wohlgefallen an Immermanns Jugendwerken konnte der auf die klassische

Dichtung eingestellte Abeken nicht haben. Er machte ehrlicherweise daraus auch kein Hehl, tadelte z. B. mit großem Recht des Dichters Vers und sandte ihm zu seiner Belehrung Vossens „Zeitmessung der deutschen Sprache“, womit dieser wiederum nichts anfangen zu können erklärte. Nach einigen Jahren schlief beider Briefwechsel ein.

Weit bedeutungsvoller noch als das Möllersche und das Kohlrauschsche Haus wurde für Immermann das des Brigadegenerals von Lützow und seiner Gattin Elise, in dem jener Lesezirkel vor allem heimisch war. Zunächst war es der Jurist, der zu Anfang des Jahres 1821 die Generalin in ihren Vermögensangelegenheiten beriet. Im Laufe der Zeit erregte dann immer mehr der junge Dichter und geistvolle Gesellschafter den Anteil der für Poesie sehr empfänglichen Frau, die ihr Haus zum Mittelpunkte des höheren geistigen Lebens in Münster auszugestalten wußte.

Die Mädchen, die des Dichters Herzen bisher nahegetreten waren, hatten ihm zum ersehnten Liebesbunde nicht verhelfen können; jetzt greift tief in sein Leben eine Frau ein, die seine Liebe erwiderte, aber diese Liebe war nicht rein und wahrhaft beglückend, sondern warf einen Schatten über sein ganzes Dasein. Sie gab auch seiner Poesie eine falsche Richtung, aus der sie sich nur schwer und langsam zurückfand. Das Verhältnis zu Frau von Lützow, die sich Immermanns wegen scheiden ließ und vierzehn Jahre lang, ohne mit ihm vermählt zu sein, sein Haus teilte, um dann einer jungen Gattin zu weichen, stellt ein Hauptproblem für des Dichters Leben und Schaffen dar und verlangt eine eingehendere Betrachtung. Besonders auch darum, weil die wichtigsten Quellen unserer Kenntnis gefärbt sind und es daher nicht leicht ist, ein ungetrübtes Bild der eigenartigen Frau zu erhalten.

Ein „reiches, wie von einem großen melancholischen Dichter erfundenes Frauenleben“, „typisch und poetisch und an die höchsten Ereignisse anknüpfend“: so nennt Gottfried Keller das Dasein dieser Frau. Er äußert sich so in einem Brief an Ludmilla Assing, und zwar nach der Lektüre ihres Buches über ebendiese Frau, dem wir die umfänglichsten Mitteilungen über sie verdanken. Ihr Buch,

bemerkt er des weiteren, lasse eine Stimmung zurück, wie nach dem Genuß eines tiefsinnigen, wohlgeschriebenen Romans. Er will damit ein Lob aussprechen, aber auch das Romanhafte im üblen Sinne muß man dem Buche zum Vorwurf machen. Die eingehende, dreieinhalbhundert Seiten umfassende Biographie: „Gräfin Elisa von Ahlefeldt, die Gattin Adolphs von Lützow, die Freundin Karl Immermanns“, 1857 im Dunckerschen Verlag zu Berlin erschienen und in ihrer zweiten, kleineren Hälfte aus Briefen von Immermann, Möller und Henriette Paalzow bestehend, darf wie alle die zahlreichen Veröffentlichungen Ludmilla Assings nur mit größter Vorsicht benutzt werden, weil auch sie von parteiischer Einseitigkeit ist. Das Buch bedeutet eine wahre Verhimmelung der dargestellten, gewiß bedeutenden und sympathischen Frau und wirft alle Schuld auf die beteiligten Männer, drückt namentlich Lützows ehrenwerte Persönlichkeit unter starker Verdrehung der Tatsachen ganz ungebührlich herab. Die schönselige und schreibselige Verfasserin war durchaus die klatschhafte Nichte des klatschhaften Varnhagen, wie sie die Erbin und Herausgeberin seines schier unerschöpflichen Nachlasses war. Als tendenziöse Schriftstellerin hat sie manches verurteilende Wort einstecken müssen; so ist Hebbel äußerst scharf mit ihr abgefahren. Gerade auch ihr Ahlefeldt-Buch machte viel Aufsehen und rief Kritik und Antikritik auf den Plan. Adolf Stahr nahm eifrig gegen sie und für seinen toten Freund Immermann Partei, und ebenso tat Gutzkow. Zwar bemüht sich die Biographin, auch Immermann Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, gleichwohl aber spiegelt ihr Buch doch durchaus die menschlich begreifliche Auffassung der Frau wider, die sich nach langen Jahren inniger Gemeinschaft einem jungen Ding vorgezogen sah und alle Schuld von sich ablehnen zu dürfen überzeugt war. Frau von Ahlefeldt hatte bei ihren Lebzeiten — das Buch ist bald nach ihrem Tode veröffentlicht worden — ihrer künftigen Biographin freundschaftlich sehr nahegestanden; aus ihren Erzählungen und aus ihrem handschriftlichen Nachlaß ist die Darstellung geschöpft. Die natürliche Tendenz dieser einseitigen Quellen hat Ludmilla Assing nur noch schärfer herausgearbeitet.

Unsere zweite Hauptquelle bilden späte Niederschriften Immermanns an seine Braut, der er Rechenschaft ablegt über das zweideutige Verhältnis, das er um ihretwillen löst. Auch diese Darstellung ist, bei aller Schonung der nach wie vor verehrten Gräfin, naturgemäß gleichfalls apologetisch gehalten und steht unter dem Gesichtswinkel der Parteinahme für die neue Geliebte. Endlich hat lange nach des Dichters Tode dessen Gattin selbst sich über ihres Mannes Beziehungen zur Gräfin ausgelassen und zwar hauptsächlich in ihrer den Namen Gustavs von Putlitz tragenden, im Jahre 1870 erschienenen Immermann-Biographie. Diese Darlegung ist durchaus nicht etwa gehässig gegenüber der Gräfin, die bis zu ihrem Tode mit Marianne Immermann freundlichste Beziehungen unterhalten hat, aber auch sie ist infolge ihrer kritisch-polemischen Tendenz gegen Ludmilla Assing einseitig. Die von dieser öffentlich Angegriffene ist bestrebt, sich und den Gatten zu rechtfertigen und die Hauptschuld Elisen zuzuschieben. Putlitz, der Herausgeber des im wesentlichen von Marianne verfaßten Buches, stellt sich, obwohl er selbst zu Elisens persönlichen Freunden und Verehrern gehört hatte, in seinem Vorwort nachdrücklich auf die Seite von Immermann und dessen Witwe; in der Assingschen Schilderung, erklärt er, sei des Dichters „Bild nicht nur verzerrt, sondern durch Entstellung der Fakta sogar sein Charakter in falsches Licht gestellt“.

In allen den genannten Ausführungen muß der Historiker, von den bezeichneten kritischen Gesichtspunkten geleitet und sorgsam zwischen den Zeilen lesend, durch unbefangenes Urteil zu einer möglichst objektiven Auffassung, der psychologisch-geschichtlichen Wahrheit vorzudringen suchen. Immermanns Briefe an die Gräfin lagen in deren Nachlaß und sind aus diesem zum Teil von Ludmilla Assing veröffentlicht worden; eine Nachprüfung ihrer Wiedergabe ist nicht möglich. Der Gräfin Briefe an den Dichter befinden sich dagegen in dessen umfänglichem Nachlaß nicht; entweder hat sie sie noch bei Lebzeiten Immermanns, etwa bei dem Auseinandergehen, von ihm zurückempfangen, oder er selbst hat sie vernichtet, oder endlich, sie sind bei der Übergabe des Dichter-

nachlasses an das Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv zurückbehalten worden.

Von noch anderen Quellen, die von Fernerstehenden stammen, ist wegen seiner Unbefangenheit und offenbaren Zuverlässigkeit ganz besonders beachtenswert der betreffende Abschnitt in Kohlrauschs „Erinnerungen aus meinem Leben“ (Hannover 1863). Der Verfasser berichtet uns da knapp über seinen persönlichen Verkehr mit dem Ehepaar Lützow und Immermann während des gemeinsamen Zusammenlebens in Münster und gibt seine Eindrücke über das Verhältnis der drei Hauptpersonen zueinander mit schlichter Sachlichkeit und gutem Takt wieder. Er tut es ebenfalls im Hinblick auf das Assingsche Buch und kann es dabei nicht unterlassen, „vor der Einseitigkeit der Darstellung in diesem, übrigens mit Begeisterung für die schönen Eigenschaften der ungewöhnlichen Frau geschriebenen Buche zu warnen“. Aus eigenen Erinnerungen ergänzte und erläuterte Elisens Jugendfreundin Frau Professor Solger deren von der Assing verfaßtes Lebensbild in handschriftlichen Aufzeichnungen, zu denen wiederum des Dichters Witwe und sein Freund der Kunsthistoriker Schnaase in langen Niederschriften Stellung nahmen. Auch Frau Solger ist gegen Immermann und für ihre Freundin eingenommen, doch verdienen einzelne ihrer Angaben Beachtung. Gering an Quellenwert ist dagegen die Darstellung in Elise von Hohenhausens Buch „Berühmte Liebespaare“.

Die Frau, die im Leben von zwei der besten deutschen Männer eine so große Rolle gespielt hat, war keine Deutsche von Geburt, sondern stammte aus Dänemark, das ja auch für das Leben anderer deutscher Dichter, wie Klopstock, Schiller, Hebbel, so bedeutungsvoll geworden ist. Sie hat die deutsche Sprache niemals völlig zu beherrschen gelernt.

Elisabeth Davidia Margarete Gräfin von Ahlefeldt-Laurwig war im Jahre 1788 im väterlichen Schlosse Trannkijör auf Langeland von einer holsteinischen Mutter geboren. Körperliche und geistige Vorzüge hatten sie früh zu einer höchst liebenswerten Erscheinung gemacht, und bis an ihr Ende flogen der Vielgeliebten

die Herzen geradezu begeistert zu. Ohne Geschwister aufwachsend, sah sie sich schon als Kind viel auf sich selbst und ein von ihrer sehr lebhaften Phantasie beherrschtes Innenleben angewiesen. Ihre ausgezeichnete deutsche Erzieherin übte einen Einfluß auf sie aus, der ihre Jugendjahre lange überdauerte. Getrübt wurde diese glückliche Zeit dadurch, daß der leichtsinnige und herrische Vater, der übrigens am dänischen Hofe als Freund König Friedrichs VI. eine sehr einflußreiche Persönlichkeit war, seine Neigung von der edlen und schönen Gattin unwürdigen Geliebten zuwandte, so daß die tiefgekränkte unglückliche Gräfin ihr Leben mit der Tochter zusammen meist auf einem einsamen Gute oder auf Reisen zubrachte. Entscheidend für Elisens Zukunft wurde 1808 der Aufenthalt im Bade Nenndorf. Hier trat ihr huldigend der damals sechsundzwanzigjährige Freiherr Adolf von Lützow entgegen. Schon mit dreizehn Jahren in die preußische Garde eingetreten, hatte der märkische Edelmann 1806 bei Auerstädt mitgefochten. Nach der Auflösung seines Regiments hatte er sich dem Schillschen Korps in Kolberg angeschlossen und dessen Reiterei organisiert. In der Schlacht bei Stargard verwundet, hatte er als Major seinen Abschied genommen und sich zur Ausheilung nach Nenndorf begeben. Obwohl an sich keineswegs eine hinreißende Erscheinung und für die reiche dänische Erbin, der schon mehrere Bewerber genaht waren, nichts weniger als eine gute Partie, machte der charaktervolle Mann und bewährte Offizier, dessen Brust schon der Orden pour le mérite zierte, doch einen starken Eindruck auf Elise. Die romantisch Veranlagte liebte ihn, „weil er Gefahr bestand", wie Desdemona den Mohren. Seine vaterländische Begeisterung riß das für alles Große so empfängliche Mädchen, dessen geistige Heimat Deutschland war, mit und machte sie seinen feurigen Werbungen geneigt. Daß es nicht eigentlich eine tiefere persönliche Liebe war, was sie zu ihm zog, kam ihr damals wohl kaum zum Bewußtsein. Ihr Vater wollte von einer Verbindung durchaus nichts wissen, aber allen Widerständen zum Trotz wurden die beiden 1810 ein Paar. Im glorreichen Jahre 1813 spielte dann Elise an der Seite des tapferen Freischaren-

führers die schöne Rolle, die später Immermanns „Epigonen" der edlen Johanna zuweisen; sie war die Seele und die Muse der schwarzen Jäger, dieser „Poesie des Heeres", wie Immermann einmal die Lützower nennt. In Lützows häufiger Abwesenheit warb sie selbst in Breslau die Freiwilligen an. Johanna nennt diese Zeit: „die hohe Brautwoche, der süße Honigmonat meines Lebens". „Wir zogen ... auf eine Zeitlang nach der großen Stadt, welche der Herd des heiligen Feuers war ... Welche Tage! Welche Gefühle! ... Mein Mädchenherz wollte mir oft die Brust zersprengen, wenn ich bis Mitternacht, ja bis an den frühen Morgen die Binden zuschnitt, welche das Blut der Wunden hemmen sollten. Ich weinte, daß mein Vater reich war, daß ich nicht auch mich genötigt sah, mein Haupthaar auf dem Altare der allgemeinen Begeisterung zu opfern." Körner, Jahn, Schenkendorf und namentlich Friedrich Friesen huldigten Elisen, die ihren Gatten auf seinen Zügen nach Möglichkeit begleitete, den oft Verwundeten getreulich pflegte. Bei Belle-Alliance war auch Immermann unter den Mitkämpfern, aber noch wußten die beiden nichts voneinander.

Im Jahre 1817 wurde Lützow als Brigadegeneral nach Münster versetzt. Wie alle Welt fand sich auch das Lützowsche Ehepaar nach den hochgestimmten Aufregungen der Befreiungskriege, die gerade in ihr Leben einen fast abenteuerlichen Zug gebracht hatten, im gewöhnlichen Alltagsdasein schwer zurecht. Den Gatten verließ der jugendliche Schwung und ihrer bemächtigte sich allmählich ein Gefühl der Leere, der Unbefriedigung, zumal da dieser Ehe das Glück der Kinder versagt blieb. Gerade wie den Dichter Immermann bedrückte die Nüchternheit der bigotten Kleinstadt die phantasievolle, nach geistigem Austausch schmachtende Frau, um so mehr als ihr Gemahl, der im Garnisonseinerlei sich unbehaglich fühlende Reitersmann, zwar vornehm und ritterlich, gutmütig und brav, aber tieferer Bildung und höherer Bedürfnisse bar war. Nur aus Höflichkeit nahm er, der seiner Gattin jede Rücksicht gewährte und alle Freiheit einräumte, an den ästhetischen Zirkeln teil, die ihr großes geselliges Talent denn doch schließlich um sich zu sammeln verstand. Zu den-

häufigsten, beliebtesten und geehrtesten Gästen des Lützowschen Hauses gehörte bald der schon vom Ruhm berührte junge Dichter. Immermanns Verhältnis zu Frau von Lützow blieb lange freundschaftlich unbefangen, war es auch noch, als er einmal an seinen Bruder Ferdinand schrieb: „Ich war drauf und dran, den dümmsten Streich in meinem Leben zu machen und mich in eine Frau zu vergaffen und so mutwillig das schöne geistige Verhältnis zu zerstören, welches ein edles Weib mit Vertrauen zu bilden im Sinne hat.“

Elise war nicht gerade schön, aber überaus anziehend. Ein Bild der Achtundzwanzigjährigen zeigt kühle, etwas resigniert blickende Augen, die vom sanftesten Blau waren, und einen zierlich geschwellten Mund; reiches Blondhaar krönte ihr feines, schmales Gesicht. Immermann preist in einem Brief an sie ihre Anmut und Würde. Sie hatte nichts äußerlich Blendendes und Anspruchsvolles, sondern zeigte, eine Frau des Maßes, vornehme Zurückhaltung, war aber klug und fein begabt, sicher und selbständig in ihrem Urteil, dazu von Herzensgüte und nicht ohne Energie. Übrigens gilt auch von ihr, was Herman Grimm von Charlotte von Stein sagt: „Wir gewinnen kein Bild von ihr für unsere Phantasie, das Geistige tritt zu sehr hervor bei ihr.“ Bald fesselte sie nicht nur den Dichter, sondern auch den Mann, der, nach Liebe verlangend, bis dahin nur unglückliche Erfahrungen mit dem weiblichen Geschlecht gemacht hatte. „Die Gräfin liebte ich tief und innig, als sie mit ihren Flammen mich entzündet hatte,“ bekannte Immermann nachmals. Das Gefährlichste an ihr und für sie selbst war wohl — wovon bei ihrer Biographin freilich nichts zu lesen ist — ein gewisses Mißverhältnis zum realen Leben, ein Übertragen des Phantastischen auf die Wirklichkeit. Sie hat manches von den schönen Seelen des achtzehnten Jahrhunderts an sich, erinnert zum Beispiel, auch in ihrem äußeren Geschick, an Schillers Freundin Charlotte von Kalb, die die Freigeisterei der Leidenschaft nicht nur selbst vertrat, sondern vorübergehend auch in ihm erweckte. Nicht minder nahe steht sie den Jean Paulschen Titaniden und dem Typus der auf Emanzipation bedachten romantischen Frau.

Es gab vieles, was geeignet war, Immermann und Frau von Lützow zueinander zu treiben. Wie er, fühlte sie sich einsam; beiden fehlte der höhere Lebensinhalt, beide seufzten unter der kahlen Alltäglichkeit ihres an geistigen Anregungen armen Lebens. Den Dichter beseelte ein leidenschaftlicher Hang, bei edlen Frauen anzufragen; zumal Elisens Vornehmheit zog den gesellschaftlich noch Ungewandten und zum Linkischen neigenden starken Mann zu der feinen, zarten Dame; selbst daß sie um reichlich acht Jahre älter war als er, schien nur ein Reiz mehr. Der junge Dichter verlangte nach einer Muse, die feinsinnige Frau nach einem talentvollen Schützling, und bald konnten sich beide wie Tasso und Leonore von Este vorkommen. Als Immermann die gefährliche Rolle des Trösters einer unverstandenen Gattin übernahm, waren beide auf dem bedenklichen Punkte derer, die, wie es im „Götz“ heißt, durch Liebesunglück gebeizt sind. Im geistigen Geben und Empfangen fanden sich auch die Seelen und die Herzen.

Im Frühjahr 1823 übersandte Immermann seinem Freunde Abeken eine eigene (uns nicht erhaltene) Übersetzung der berühmten Stelle aus dem fünften Gesange des Danteschen „Inferno“, die von der unseligen Leidenschaft zwischen Paolo und Franceska kündet. Es war ein ähnliches Verhältnis, das Immermann und seine Freundin verband. Auch hier fehlte sogar der kupplerische „Lanzelot“ nicht; nachdem sie seine Lehrerin im Englischen geworden war, begannen sie eine gemeinsame Übersetzung von Walter Scotts „Ivanhoe“: auch dies eines der vielen erlebten Motive, die später in die „Epigonen“ übergingen. Immermann mochte empfinden, was Byrons Don Juan schildert:

Lust muß es sein, zu lernen fremde Zungen
Aus Frauenmund und Augen, sollt' ich meinen,
Wenn Lehrer, Schüler jugendlich durchdrungen;
Mir mind'stens wollt' es früher so erscheinen.
Sie lächeln, wenn es einem recht gelungen,
War's falsch, noch mehr: dabei kann leicht sich einen
Ein Händedruck, ein leicht verstohlner Kuß —
So lernt' ich selbst mein Bißchen mit Genuß.

Auch hier kam ein Tag, an dem sie nicht weiterlasen und die zarte Grenze überschritten, doch ohne etwa die vor ihnen gähnende Kluft in ihrer ganzen Tiefe auszumessen.

Der würdige Konsistorialrat Kohlrausch berichtet: „Für unsere Augen, die wir in fast ununterbrochenem Umgange mit dem Lützowschen Hause lebten, blieb das Ungenügende der ehelichen Verhältnisse und die Aufmerksamkeit, die Immermann der Frau von Lützow und diese ihm schenkte, nicht verborgen, allein beides hielt sich in solchen Grenzen des Anstandes und der Sitte, daß wir zwar den ganzen Zustand der, übrigens so achtungswerten, Menschen bedauerten, allein gar keinen Anlaß finden konnten, weder warnend dazwischenzutreten, noch uns aus dem Umgange zurückzuziehen. Lützow behandelte seine Gemahlin mit der größten Achtung, und sie wiederum vergaß nie die Pflichten der Gattin, die sie rücksichtsvoll gegen ihn übte, und ebenso beobachtete Immermann den bescheidensten Anstand in dem geselligen Zusammensein, so daß ein Anstoß in dieser Beziehung niemals eintrat."

Die Ehe wurde nicht erst gebrochen, sie war schon lange in sich zerbrochen; des Dichters Hinzutreten war nicht eigentlich die innere Ursache, sondern mehr nur die äußere Veranlassung ihres Zerfalls. Ludmilla Assing sucht nachzuweisen, daß der Gedanke der Ehescheidung von Lützow ausging, und daß die Ursache in seiner Neigung zu einer koketten, reichen Dame lag, die er zu heiraten wünschte. Dagegen erwägt sie nicht einmal die Möglichkeit, daß des Dichters Verhältnis zur Generalin mitgewirkt haben könne. Demgegenüber versichert Kohlrausch, ausdrücklich gegen L. Assings konstruierte Darstellung Einspruch erhebend, daß von einem solchen Liebesverhältnis Lützows, das doch unter seinen Augen stattgefunden haben müßte, auch „nicht die geringste Spur" zu seiner oder seiner Frau Kenntnis gekommen sei. Und die doch gerade in diesem Punkte gewiß unverdächtige Quelle des Putlitzschen Buches spricht unumwunden das „schwere Wort" aus, daß die Leidenschaft zwischen Immermann und der Generalin es war, die später „die Trennung der Lützowschen Ehe herbeiführte". Sie kam erst im

April 1825 zustande, mit aller Leichtigkeit der sittlich laxen Zeit. Die für unser Empfinden mehr als fadenscheinigen „Gründe“ des Scheidungserkenntnisses lauteten nach L. Assings Bericht: „Obgleich diese Ehe anfangs glücklich war, so ward doch der eheliche Friede späterhin durch verschiedene Ansicht von der Welt und dem menschlichen Leben gestört. — Keinem Teil ist ein Übergewicht der Schuld beizulegen. Beiden Teilen ist die Wiederverheiratung in unverbotenen Graden gestattet.“ Die geschiedenen Eheleute sind, ähnlich wie Fürst Pückler-Muskau und die Tochter des Staatskanzlers von Hardenberg, dauernd im herzlichsten Briefwechsel geblieben und haben sich wiedergesehen; auch hat Lützow dem Dichter nicht nur keine Vorwürfe gemacht, sondern freundschaftlich weiter mit ihm verkehrt, ja ihm die Eheschließung mit seiner Frau, die Immermann alsbald ins Auge faßte, sogar zu erleichtern gesucht.

Der Dichter vermochte alle diese Entscheidungen nicht in Münster abzuwarten und mitzuerleben; ergreifend ist die Herzensangst, mit der er wiederholt von dem „fürchterlich schönen Labyrinth“ spricht, in das er geraten sei. Er kam um seine Versetzung ein; sicher auch in der Annahme, Frau von Lützow an einem anderen Orte leichter zur Heirat mit sich zu bewegen. Im Herbst 1823 erfolgte seine Ernennung zum Kriminalrichter in Magdeburg, im Januar des folgenden Jahres trat er die neue Stelle in der Vaterstadt an.

4. Die Werke der Münsterischen Zeit

> Es ist gar traurig anzusehen, wie ein außerordentlicher Mensch sich gar oft mit sich selbst, seinen Umständen, seiner Zeit herumwürgt, ohne auf einen grünen Zweig zu kommen.
> Goethe, Maximen und Reflexionen.
>
> Alterius non sit, qui sui esse potest.

Achim von Arnim macht einmal im Hinblick auf seinen dichterischen Landsmann Heinrich von Kleist eine Bemerkung darüber, wie eigenartig der Fall liege, wenn sich ein Talent aus der alten preußischen Montierung durcharbeite. Wir beobachten Ähnliches bei dem Preußen Immermann, dem es auch nur schwer gelingt, sich aus einer ernsthaften, nüchternen, durch straffe Ordnung und Zucht bestimmten Umwelt in die freien Höhen reiner Kunst aufzuschwingen. Seine ersten Flüge mißlingen ziemlich gründlich. Wir haben die dichterischen Werke seiner Münsterischen Zeit bisher nur kurz namhaft gemacht und zeitlich festgelegt; jetzt heißt es, alle diese Dichtungen einzeln historisch-kritisch zu mustern und Immermanns innere Entwicklungsgeschichte aus ihnen abzulesen.

Mit Eifer hat sich der junge Anfänger vor allem auf das Drama geworfen, und nicht zu seinem Heile. Es hat ihn viel zu lange fest- und von seinem eigentlichen Felde ferngehalten. Die Zeit seines Hervortretens bedeutet in der Geschichte der deutschen Dramatik einen entschiedenen Tiefstand, ein Wellental zwischen den Wellenbergen Schiller und Hebbel. Die Romantik blieb der lebenden Bühne fremd; es gelang ihr nicht, den seichten, aber theatermäßigen Begabungen der Iffland und Kotzebue das Wasser abzugraben. Einzig in der unerfreulichen Erscheinung des begabten Zacharias Werner und in den kümmerlichen Vertretern der an sich verwerflichen Schicksalstragödie fand sie neben jenen Raum. Goethes Seelendramen waren seltene Gäste auf der Szene und die beiden größten Dramatiker der Zeit, Kleist und Grillparzer, fanden nur

langsam und schwer die ihnen gebührende Beachtung. Die Breite der Bühnendichtung und der Bühnendarstellung wurde auch damals von unbedeutenden, ja kunstwidrigen Vertretern beherrscht. Wenn sich eben damals auch Immermann dem Theater zuwandte, so geschah es wahrlich nicht, um, in den allgemein beliebten Ton einstimmend, billige Lorbeern zu ernten. Gemächlich dem Wagen folgen, den Fortuna führt, sich von Modeströmungen tragen lassen, das war seine Sache niemals, so leicht er sich im einzelnen Falle von einem Vorgänger ins Schlepptau nehmen ließ. Im Gegenteil, er war ehrlich darauf bedacht, an die Stelle des bestehenden Schlechten etwas Höheres und Besseres zu setzen und Bresche zu schießen in den breiten Wall des Nichtigen. Stets war er von heiligem Ernst erfüllt und den höchsten Zielen zugewandt. In Schiller, Shakespeare, Sophokles erkürt er sich hohe Leitsterne, nur begegnet es ihm leider, in der Ausführung seiner Pläne nebenher auch nicht selten dem Einfluß der von ihm theoretisch so scharf verworfenen Müllner und Raupach zu verfallen, und dem Banne der Romantik, namentlich Tiecks, vermag er sich auch als Dramatiker zu wenig zu entschlagen, so daß nur zu oft wucherndes Arabeskengeschlinge die Linien strenger Technik durchbricht und zerstört.

Was ihn zum Drama trieb, war aber nicht bloß ein polemisch-reformatorischer Drang. Lag ihm doch die Neigung zum Theater im Blute, sehen wir ihn doch von Kindesbeinen an ihm feurig ergeben. Er war schon in jungen Jahren ein Kenner nicht nur des geschriebenen, sondern auch des aufgeführten Dramas. Es ist der gerade, vorbestimmte Weg einer organischen Entwicklung, der sein ausgesprochenes dramaturgisches Talent von dilettantischen Liebhabervorstellungen über mimisch belebte Dramenvorlesungen zu der Düsseldorfer Musterbühne emporführt. Er verkannte nur leider allzulange, Wilhelm Meister ähnlich, seine eigentliche Sendung, indem er sich, den geborenen Dramaturgen, für den geborenen Dramatiker hielt. Auch durch das Tatkräftige, Willensmäßige, Handelnde seines ganzen Charakters mochte er sich gerade zum Bühnendichter befähigt erscheinen. Ein gefährlicher Trugschluß: kraftvolle Kern-

menschen wie Jeremias Gotthelf haben zum Drama gar kein Verhältnis gehabt, so weltfremde brüchige Charaktere wie Grillparzer oder Otto Ludwig Hervorragendes in ihm geleistet. Und konnten sogar völlig undramatische Dichter gleich Geibel, Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer sich für berufene Dramatiker halten, wer will es seiner doch zweifellos vorhandenen dramatischen Begabung zum Vorwurf machen, ihr Maß verkannt zu haben. In seinem Irrwahn, als Dramatiker zum Größten ausersehen zu sein, wurde er auch noch durch andere bestärkt: Freunde wie Kohlrausch, Kritiker vom Range Varnhagens munterten ihn auf. In einem Brief Heines vom Weihnachtsheiligabend 1822 heißt es: „Wie wäre es mir möglich, das ganze große Foliolob Ihrer Tragödien auf diesem Quartblättchen niederzuschreiben!“ Johann Baptist Rousseau pries ihn als „teutschen Shakespeare“, ein anderer kleiner Literat verglich ihn mit Lionardo und Michelangelo. Daß Immermann lieber solchen Stimmen lauschte und vertraute als denen seiner absprechenden Kritiker (an denen es ihm durchaus nicht fehlte), ist menschlich genug; bedauerlich bleibt nur, daß seine Selbstkritik zu wenig rege war. Nicht zuletzt ließ ihn wohl auch sein stark entwickelter Ehrgeiz der Bühne zustreben, deren Erfolge ja alle anderen in der Poesie weit in den Schatten stellt.

Immermanns Jugenddramen, die Deetjen sorgfältig durchforscht hat, sind nicht zu voller Reife ausgetragene Kinder seines starken Talents, sondern blasse Frühgeburten. Sie zeigen wenig Familienähnlichkeit untereinander, vielmehr das auffallendste „Versehen“ an fremder Art und Kunst. Bald hier, bald dort anknüpfend, braut der Dichter ein Ragout von anderer Schmaus und stellt mit unnatürlicher Raschheit ein Drama neben das andere, anstatt an einen innerlich empfangenen Stoff in nimmermüdem Ringen sein Letztes, sein Alles zu setzen. Ein übermäßiger Zeugungstrieb, eine ungesunde, fast fieberhafte Hast beherrschen ihn. Statt in die Tiefe ergeht er sich in die Breite. Er tastet mehr versuchsweise allenthalben herum, als daß er aus innerer Naturnotwendigkeit heraus ihm innerlichst Eigentümliches

organisch ausgestaltete. Wir vermissen die Folgerichtigkeit, die Stetigkeit der Entwicklung. Er häuft die verschiedensten Stoffe, ergeht sich in den verschiedensten Stilen; zu einer eigenen Handschrift, einer persönlichen Note gelangt er nicht. Gleich dem Hermann seiner „Epigonen“ hat er „eigentlich“ einen Widerwillen gegen „grelle Geschichten, in welchen das Menschliche kaum noch wahrzunehmen ist“; in seinen Anfängen bietet er gleichwohl deren nur zu viele.

Sein erstes großes Drama „Das Tal von Ronceval“ vollendete Immermann auf derselben roten Erde, die den großen Karl einst das Schwert schwingen sah, denselben Karl, dessen Geist die freien Sassen des Oberhofs beseelt. Aber der Dichter empfing nicht etwa erst durch die Berührung des westfälischen Bodens die Anregung zu seinem Werk, sondern brachte es in den Anfängen schon fertig aus Magdeburg mit. Überhaupt ist der Stoff äußerlich übernommen, nicht innerlich erlebt. Immermanns Liebeserfahrungen z. B. haben in ihm kaum einen erkennbaren Niederschlag gefunden; höchstens hat das ihm vom Vater vererbte strenge Rechtsgefühl in Verbindung mit Auffassungen des Juristen Immermann dem gegebenen objektiven Stoff eine subjektive und entscheidende Richtung gegeben. Gleich seinen anderen frühesten Dramen hat auch dieses seine Wurzeln, und zwar ziemlich locker, in alter Sage und Geschichte eingesenkt. Zum ersten Male begibt sich der Dichter hier ins „dunkle Mittelalter“, dessen ideale Ferne die Romantik so gern mit ihrem märchenhaften Licht bestrahlte, zugleich in dem Bestreben, das gedrückte Geschlecht einer erniedrigten Zeit durch den Anblick seiner schöneren Vergangenheit zu stärken und zu erheben. Gemeinromantisches Fühlen also, nicht persönliches Erleben vermittelte dem Dichter seinen Stoff.

Friedrich Schlegel und Fouqué waren ihm mit ihren Romanzenzyklen von Roland Vorläufer und Anreger gewesen. Des Strickers mittelhochdeutsches Gedicht von Kaiser Karl und daneben wohl auch die pseudo-Turpinsche Chronik wurden seine eigentlichen Hauptquellen; doch steht der Dichter ihnen in stofflicher Hinsicht ziem-

lich frei gegenüber. In der dramatischen Ausgestaltung dagegen, in den einzelnen Motiven sowie in Stil und Sprache legt er eine erhebliche Unfreiheit an den Tag. Vor allem zeigt sich mannigfache Anlehnung an Tiecksche Dichtungen verwandten Geistes, insbesondere die „Genoveva“ und den „Kaiser Oktavianus“. In zweiter Linie finden sich starke Anklänge an den geliebten Schiller, zumal den Dichter der „romantischen“ Tragödie „Die Jungfrau von Orleans“ und des „Wallenstein“. Shakespeare kommt hier bezeichnenderweise vorzüglich mit seinem romantischen „Sturm“, im ganzen aber noch verhältnismäßig wenig in Frage, und Goethe steht unter den Mustern Immermanns vorerst noch weit zurück.

Tieckisch ist schon gleich der „Prolog“ des Dramas. Wie im „Oktavian“ die Romanze, in der „Genoveva“ — ebenfalls von der Vorgeschichte der Karolinger handelnd — der heilige Bonifazius durch epischen Bericht einen Teil der dramatischen Exposition ersetzen, so läßt Immermann die Sage auftreten und in Heroldsweise die historischen Vorbedingungen der eigentlichen Handlung entwickeln: einem Traumgesicht zufolge hat Karl der Große den Kampf gegen die spanischen Heiden aufgenommen und ist siegreich bis zum Ebro, bis vor die feste Stadt Saragossa vorgedrungen.

Der erste, zu breit geratene und auch sonst technisch am wenigsten gelungene Akt dient der weiteren Exposition. Eine überlange Volksszene im fränkischen Lager, ohne Eigenart und namentlich auch in ihren komischen Absichten nicht recht glücklich, zeigt einerseits, daß Karls siegberauschtes Heer bedenklich von Zuchtlosigkeit ergriffen ist, und rückt anderseits sogleich das eigentliche dramatische Problem in den Vordergrund. Dieser Angelpunkt der dramatischen Handlung ist Immermanns eigene Erfindung. Der Kaiser hat in Aachen, noch ehe an den Zug nach Spanien zu denken war, dem unter seinen Paladinen zurückgesetzten Ganelon tröstend die Herrschaft über das nächste zu erobernde Land verheißen. Jetzt wird die Erfüllung dieses Versprechens fällig. Wird Ganelon König von Spanien werden? Die Krieger meinen es zumeist, überzeugt, daß ein König und nun vollends ihr König unter allen

Umständen sein Wort hält; aber erfreut sind sie von dieser Aussicht keineswegs, sie verachten den feigen Mainzer und versagen, ihm den Gehorsam. In einem gleichfalls viel zu langatmigen, größtenteils geradezu überflüssigen Gespräch zwischen Karls Mentor, dem weisen und guten Erzbischof Turpin, und dem Paladin Olivier wird uns unter Rückblicken in die Vergangenheit die augenblickliche Lage dargestellt. Wir erfahren von dem furchtbaren Mohrenfeldherrn Ferragus und von des Königs Marsilias wunderschöner Tochter Zoraide, die ihm zur Seite wie eine Kriegsgöttin wütet. Olivier aber hat sie auch als holde Venus kennen gelernt, als er, zusammen mit Roland, zur Auslösung von Gefangenen den feindlichen Hof betrat. Schweigsam und in Pein sich verzehrend ist Roland zurückgekehrt; untilgbare Liebe zu der schönen Feindin hat sich seiner bemächtigt und damit greift in die zwischen Karl und Ganelon sich abspielende Haupthandlung die Nebenhandlung ein. Nachdem dann noch Ganelon als der von den anderen verachtete Furchtsame, Karl als der Kühne und Edle und Roland, trüb und abwesenden Geistes, als sein Erretter aus drohender Gefahr aufgetreten sind, folgt eine recht äußerliche Schlachtszene. Dabei kommt es, und hier blickt Schillers Montgomery-Szene durch, zu einem Zweikampf zwischen Roland und Zoraide. Er möchte den Kampf mit der Geliebten meiden, sie durch den Wiedergeliebten ihr zerstörtes Leben enden lassen. Das Schlachtgetümmel trennt sie. Ganelon spielt auch hier die übelste Rolle. Der zweite Akt beginnt am nächsten Morgen im Zelte Karls, dessen selbstbewußt stolze Sinnesart zu vordeutendem Ausdruck kommt. In orientalisch überladener Prachtrede erbittet ein maurischer Gesandter vom Sieger den Frieden, und in einer den Fortgang der Handlung empfindlich störenden lyrisch ballettartigen Einlage legen Mohrenknaben symbolische Geschenke zu Füßen des Königs nieder. Höchst ungern nur willigt der kriegerisch hochfahrende Herrscher in den Frieden. Doch zuvor soll ein eigener Gesandter die wahre Gesinnung bei den Mauren erforschen, denen die Helden berechtigtes Mißtrauen entgegenbringen. Karls Wahl fällt auf Ganelon als den Listigsten.

Den späteren König zuerst als Spürer in sein Land senden, heißt, meint Turpin, ihm die Würde schmälern. Der König, erstaunt ob der Annahme, daß Ganelon Herr von Spanien werde, lehnt das rundweg ab, bezeichnet vielmehr Roland als den Würdigeren, den Erkorenen. Umsonst beschwört ihn Turpin, sein Königswort zu halten, umsonst selbst bittet ihn Roland, den Immermann, abweichend von den Quellen, aus dem Stiefsohn Ganelons zu dessen Stiefbruder macht, von ihm abzusehen. Dann treten Spieler und Gegenspieler der Haupthandlung einander selbst gegenüber. Karl, der sich nicht verhehlt, von Rechts wegen gebunden zu sein, erklärt doch Ganelon, sein damals voreilig gegebenes Wort reue ihn, er solle später anderweitig entschädigt werden. Dieser trumpft auf mit seinem moralischen Recht und dem salischen Gesetz. Tief erbittert übernimmt er den Auftrag, dem Gesandten zu Marsilias zu folgen; sein dramatisch wirksamer Schlußmonolog liebäugelt bereits mit dem Gedanken der Rache, des Verrats. Der dritte Akt führt beide Handlungen der Höhe zu. Die ersten vier Szenen spielen in und vor dem Hause eines weisen Magus, durch den Zoraide die beglückende Gewißheit von Rolands Gegenliebe erhält. Die zauberhaften Beimischungen wirken um so unorganischer, als der Dichter sonst die sagenhaften Bestandteile des Stoffes, und vielleicht nur zu sehr, beiseite geschoben hat. Die zweite Szenengruppe wickelt sich im Zelte Karls ab. Schwer bedrückt sein Gewissen das Ganelon gegebene unselige Versprechen, doch sophistisch sucht er sich davon zu überzeugen, daß es noch ein anderes, höheres Recht gebe, „als was aus Pergamenten dir entgegendumpft“. Sein Entschluß, Roland als starken und würdigen Vertreter am Ebro einzusetzen, wird zur Tat, als Wittekinds Fehdeansage ihn selbst in die Heimat ruft. Die dritte Szenengruppe gehört der Gegenpartei; wie Buttler von Wallenstein tritt Ganelon von Karl im geheimen zu den Feinden über. Die ersten Szenen des vierten Aktes fördern die Liebeshandlung. Da ihre Vereinigung nur durch Verrat zu ermöglichen ist, nehmen Roland und Zoraide voll tiefer Hochachtung vor des anderen Pflichtgefühl schmerzlich süßen Abschied voneinander. In

der Szene, die Roland mit der spanischen Mark belehnt, erhebt Turpin gegen den aus Saragossa mit falscher Botschaft zurückgekehrten Ganelon die Anklage des Hochverrats, aber Karl, ängstlich bedacht, dem durch ihn Enterbten nur ja nicht weiteres Unrecht zu tun, weist ebenso wie Roland solchen Verdacht zurück. Die letzten Szenen des Aktes gehen gleich den ersten in Saragossa vor sich. Ungern und unwillig nur nimmt Marsilias die Verräterdienste des von ihm verachteten Ganelon in Anspruch: Roland, der dem scheidenden Frankenheere mit seinen Mannen das Geleite bis zum Tal Ronceval gibt, soll dort überfallen werden. Gegen die Absicht ihres Vaters vernimmt auch Zoraide von diesem Plan und eilt voraus, den Geliebten zu warnen und womöglich zu retten. Der Akt der Katastrophe führt uns nach Ronceval selbst. Zu dem einsam und schwermütig auf die Wachtfeuer der Seinigen blickenden Roland kommt die Geliebte, den Verrat entdeckend und an seine Seite tretend. Turpin erteilt der längst vom Christenglauben Berührten die Taufe und gibt sie als Maria mit dem Paladin zusammen. Das Heer grüßt seine Königin. Roland ist entschlossen, nicht zu weichen, sondern in Verteidigung der christlichen Mark den Heldentod zu sterben. Schon naht der Feind. Zwei Zwischenszenen versetzen uns ins Lager Karls in den Pyrenäen. Von einem ängstlichen Traumgesicht aus dem Schlaf geschreckt, vernimmt er Rolands von schwerster Not kündenden Hornruf und bricht sofort mit dem Heer nach Ronceval auf. Hier vollendet sich inzwischen das Schicksal der kleinen Schar. Zu spät antworten auf des todwunden Helden Horn die fränkischen Schlachthörner. Zwar weichen die Mohren vor den Scharen Karls, der selbst den Marsilias tötet und den Sieg erringt, aber den teuren Paladin sieht er nur noch als Leiche wieder. Sein ganzes Sinnen ist Rache und Strafe, vorzüglich gegen den gefangenen Ganelon, doch dieser schiebt ihm selbst alle Verantwortung zu: „Weil du gelogen, ward ich zum Verräter … Nicht Ganelon, du mordetest das Heer.“ Dies Wort des Buben trifft ihn aufs tiefste, er erkennt seine Schuld, und nun richtet gerade Turpin ihn auf, der ihn erst unablässig vor den Folgen seines

Wortbruches gewarnt hatte. Auf ihn, den „Fels im Meer“, stützt sich der König, wie Goethes Tasso auf Antonio. Turpin führt ihm Rolands Witwe Maria zu und ihr überweist er des gefallenen Königs Erbe, die spanische Mark.

Dies ist in großen Zügen der Handlungsverlauf in der endgültigen Form des Dramas; die erhaltene handschriftliche Fassung zeigt, daß der Dichter, und zwar größtenteils wohl auf Anregungen seines Verlegers Schulz, für den Druck einige entbehrliche Szenen und Einlagen nachträglich ganz gestrichen und auch sonst noch im einzelnen manches gekürzt hat. Gleichwohl leidet das Stück auch so, wie schon bemerkt, an einigen Längen. Auch ist es Immermann nicht gelungen, dem im Grunde epischen Stoff lückenlose Geschlossenheit und volle dramatische Schlagkraft zu verleihen. Von den beiden Haupthandelnden des Dramas ist keiner der Held der Sage und darum kann auch Rolands Name nicht wohl im Titel stehen. Die Liebeshandlung ist mit der Haupthandlung nicht fest genug vernietet. Zum Schaden seiner „Idee“ hat Immermann ferner den handschriftlichen Schluß abgeändert; ursprünglich nämlich sollte Karl an Rolands Leiche den feierlichen Königsschwur leisten, hinfort „Maß, Ordnung, Recht, Gesetz“ walten zu lassen, Das hätte das Drama, dessen Tragik schon der Prolog auf „des Königs unglückselig starren Willen“ gründet, noch deutlicher zum Charakter- und Läuterungsdrama gemacht. Denn mehr als Roland, der schablonenhaft gezeichnet ist und meist im Hintergrunde bleibt, interessiert uns die problematische Persönlichkeit Karls und seine Entwicklung vom vorschnellen und eigenwilligen Selbstherrscher zum in sich gefestigten wahren König und Vater des Vaterlandes. Ihm wächst im Verlaufe des Dramas die gleichfalls vor den anderen interessante Gestalt Ganelons entgegen: das Unrecht, das man ihm antut, macht ihn zum Verbrecher. Nur hätte der Dichter den Mann, der sich in den letzten Akten fast zu dämonischer Größe erhebt, in den ersten nicht gar so erbärmlich darstellen dürfen. Die übrigen Personen sind nicht zu wahrem dramatischen Leben gestaltet worden. Ihre Charakteristik wird mit dürftigen Mitteln

bestritten und überaus dürftig ist auch die Zeichnung der örtlichen und zeitlichen Verhältnisse. Stillosigkeiten und Flecken begegnen in Menge. Zu wünschen übrig läßt der Vers, der fünfhebige Jambus, der nach romantischer Weise mannigfach mit anderen Maßen und in den Volksszenen nach Shakespeares Vorbild auch mit Prosaabschnitten untermischt ist; störend fällt ferner die Unreinheit der namentlich an Szenenschlüssen eingeführten Reime ins Ohr. Dagegen zeigt der Dialog schon entschieden mehr Reife als in den dramatischen Erstlingen der Studentenzeit; wir haben es jetzt doch mit einem ernst zu nehmenden Dramatiker zu tun.

Es begreift sich, daß die Tragödie bei der Aufführung in Frankfurt a. M. im Winter 1823 auf 1824 nur geringen Beifall fand, schwerer, daß Heine in den „Reisebildern" gerade den Dichter des „Tals von Ronceval" als einen der größten des Vaterlandes rühmen konnte.

Auch Immermanns nur drei Vierteljahre später entstandenes zweites Drama „Edwin" ist, wenngleich nicht mehr ganz so blaß und schemenhaft wie das „Tal von Ronceval", wieder nur ein Werk des bloßen Stoff- und Formtriebes, keines, das mit Naturnotwendigkeit aus dem Wesen des nach persönlicher Aussprache verlangenden Menschen hervorgegangen wäre. Weder der Held des Dramas noch eine andere der vorgeführten Personen hat Blut und Seele vom Dichter selbst empfangen, und ein auch in diesem zweiten Stück aufgeworfenes Rechtsproblem bleibt durchaus Nebenmotiv. An persönlichem Gehalt bringt der „Edwin" nur satirische Seitenhiebe gegen den verhaßten Zeitgeist, die sich stilwidrig genug in der fremden, umnebelten Welt dieses abgelegenen Schauplatzes ausnehmen. Nach Putlitz wollte Immermann hier den Schmerz über eine Zeit, die ihm töricht erschien, und den Glauben niederlegen, daß nur zu helfen sei, wenn einmal wieder die schöne Menschheit sich in einer vollen, großen und kräftigen Erscheinung darstelle. Diese „Idee" kommt indessen keineswegs zu rechtem Ausdruck, wie denn überhaupt das Geistige in dem Drama hinter dem Rohstofflichen sehr zurücktritt.

Wieder hat sich der Dichter zwischen Geschichte und Sage im frühen Mittelalter angesiedelt, und zwar stieß der eifrige Leser und Aneigner auf seinen Stoff bei kirchengeschichtlichen Studien, die er damals schon liebte und bei denen wir namentlich dem Verfasser des „Merlin“ wieder begegnen werden. Als Zeit seines Dramas bezeichnet Immermann das achte Jahrhundert. In Wahrheit spielt der Stoff im frühen siebenten und zwar in der angelsächsischen Geschichte. Als Quellen, denen gegenüber sich Immermann recht frei verhält, kommen rein geschichtliche Darstellungen und dazu vor allem noch die Ballade „Adam Bell, Clym of the Clough and William of Clondesley“ aus den „Pieces of ancient popular poetry“ (London 1791) in Betracht. Der Edwin der Geschichte wurde schon mit drei Jahren König von Deira, aber bald darauf durch seinen ländergierigen Schwager, den König von Northumberland, verjagt. Nach langen Jahren der Verborgenheit und der Verfolgung gelangte er durch die Waffen des ostanglischen Königs Redwald wieder auf seinen Thron. Bei Immermann kommt er erst in reifen Jahren zum Bewußtsein seiner Rechte und zur Herrschaft. Adalfried von Northumberland hat — und damit übernimmt Immermann ein oft behandeltes Ödipus-Motiv — das Kind Edwin einem Vertrauten, Offer, zur Beseitigung übergeben. Dieser ist seit dem Auftrage verschwunden; er hat Edwin nicht getötet, sondern mit seinen Kindern zusammen als eigenen Sohn in tiefster Abgeschiedenheit aufgezogen. Der mißtrauische Adalfried, der immer mehr zum Tyrannen geworden ist, ahnt, daß Edwin noch unter den Lebenden weilt und daß das Recht noch einmal zum Siege gelangen werde. Das gleiche erhofft das geknechtete Volk, das nach Befreiung lechzt.

Diese Vorgeschichte des Dramas wird uns wieder, aufdringlich direkt und ungeschickt genug, in den einleitenden Redeszenen vermittelt, die die Stelle einer wirklichen Exposition vertreten müssen. Das Weitere ist eine tragische Analysis. Wir erfahren aus dem abermals unverhältnismäßig breit geratenen ersten Akt, daß die Unzufriedenen des Königreichs sich in erfolgreichem Aufstand um Redwald geschart haben, der bei Immermann nicht selbständiger

Fürst, sondern eben nur Rebellenführer ist. Sein Sieg wird gemeldet und fortan geht es mit Adalfried reißend bergab. Den einzigen Sohn muß er auf dessen dringendes Bitten in den Krieg entlassen und darin verlieren. Die letzte Szene des ersten Aufzugs führt uns Edwin vor, der unter dem Namen Waldmann, unbekannt mit seinen wahren Verhältnissen, aber von dunklen Herrschertrieben gespornt, ein unbefriedigtes Leben führt. Der reuige Scherge hatte sich mit dem schuldlosen Kinde in tiefste Waldeinsamkeit zurückgezogen; unter den Seinigen ist Edwin aufgewachsen, hat sich schließlich mit Offers Tochter vermählt und einen Sohn Osfried erzeugt, aber wie ein junger Adler im Spatzennest mutet er an unter den anderen: unverstanden von ihnen, ohne Verständnis für sie. Der zweite Akt nähert die durch die Namen Edwin und Adalfried bezeichnete Doppelhandlung dem Zusammenfluß. Der König hat strengen Befehl erlassen, alle Waffen abzuliefern. Edwin, der in seiner Weltabgeschiedenheit davon nichts erfahren hat und für solches Verbot auch keinerlei Verständnis aufbringen kann, wird mit seiner Armbrust betroffen und ins Gefängnis geworfen. Hier erscheint ihm der Geist seines Vaters und macht ihn mit sich selbst bekannt. Auch Redwald tritt in diesem Akt auf. Er nimmt eine unaufrichtige Mittelstellung zwischen den beiden Hauptthelden ein. Zwar gibt er vor, für die Rechte des verschollenen Prinzen zu streiten, an dessen Vorhandensein er übrigens nicht glaubt, in Wahrheit aber verfolgt er seine eigenen ehrgeizigen Pläne. Im dritten Aufzug wird Edwin an der großen Ähnlichkeit mit dem verstorbenen König, seinem Vater, vom Volk erkannt und dem Henker entrissen. Er stellt sich selbst an die Spitze der Seinigen. Redwald sieht sich um seine Beute betrogen und plant einen Mordanschlag gegen Edwin. Dieser mißglückt — im vierten Akt — und Redwald, eingekerkert, scheidet aus der ferneren Handlung aus. Im letzten Aufzug begibt sich Edwin, der Krieg und Blutvergießen meiden möchte, persönlich zu Adalfried und fordert sein Reich von ihm zurück. Dieser, „in Starrsucht“, ist nicht mehr der Mann, eine Kontrastszene zu ermöglichen, dergleichen sich ein reiferer Dramatiker

an einer früheren Stelle des Stückes nicht hätte entgehen lassen. Durch Verrat ist Edwins Söhnchen in Adalfrieds Hand gekommen und im Besitze dieser Geisel hat der König Edwins Forderung abgelehnt; als dieser jetzt persönlich naht, tötet der selbst kinderlos Gewordene auch dessen Kind und fällt dann im Zweikampf mit Edwin. Dieser ist nun König, aber nicht nur der einzige Sohn ist ihm gestorben, auch sein Weib ist ihm verloren; sie hat sich von ihm gewandt, als er, zu Adalfried gehend, des Kindes Leben aufs Spiel setzte. Frierend in seiner einsamen Größe, als Mensch bettelarm und ein Entsagender, besteigt Edwin den Thron seiner Väter.

Zwei Liebeshandlungen sind mit der Doppel-Haupthandlung nicht allzu fest und glücklich verwoben; eine idealistisch-tragische und eine grotesk-komische. Dem jungen Königssohn Osry folgt die geliebte Rosalinde, des Kanzlers Tochter, unerkannt als sein treuer Knappe ins Feld und in den Tod; in diesen Szenen findet Immermann rührende, liebliche Töne. Und ferner dient die ins Läppisch-Burleske verflachte Don Quixote-Gestalt des Junkers Dunst in verstiegener Ritterlichkeit der Allerweltsdirne Pandemchen; er begeht Selbstmord, als er endlich den wahren Charakter dieses Dortchen Lakenreißer erkennt. Dunst ist aber vor allem der Träger der leidigen satirischen Nebentendenz, der Typus des Zeitgeistes, den Immermann lange nur karikaturenmäßig abzuschildern vermochte, ehe er ihn endlich im „Münchhausen“ von der höheren Warte des echten Humors erschaute. Besonders Fouqué, der Don Quixote der Romantik, wird hier in seiner feudalistisch-lebensfremden Manieriertheit getroffen, wie später im „Tulifäntchen“, in den „Epigonen“. Und ebenso wie dort gilt auch hier schon die Satire den verrannten Demagogen einerseits, ihren kleinlichen Verfolgern anderseits. Die satirische Behandlung, die der Jurist Immermann dem Rechtswesen angedeihen läßt, ist viel zu breit und dabei abgeschmackt; zieht er doch im Rahmen der angelsächsischen Geschichte immer wieder die Institutionen des Gaius heran und läßt sich über Geschworenengerichte aus!

Die Charakteristik ist im allgemeinen zu sehr undramatisch-direkter Art und bleibt auch bei den Hauptpersonen schattenhaft

und unlebendig. Edwin selbst ist trotz seines Waldmenschentums eine unfreie, grüblerische und nicht eigentlich aktive Gestalt. Der Handlung an sich kann man, zumal in den schleppenden und ungeschickt aufgebauten ersten beiden Akten, den schlimmsten Vorwurf, den der mangelnden Spannung, ja der Langenweile nicht ersparen. Spät erst tritt an die Stelle eines geringen antiquarischen Interesses ein menschlicher Anteil, der sich aber dank der schwachen Suggestivkraft des Dichters ebenfalls in bescheidenen Grenzen hält. Es fehlt an einem starken Auftakt, an kunstvoller Steigerung und an der Herausarbeitung der Höhepunkte; es fehlt an Einheit und Rundung, an Klarheit und Schärfe, an Leidenschaft und Stimmung, und eine gekünstelte und doch der persönlichen Eigenart ermangelnde Sprache drückt das Werk vollends zum bloßen Rede- und Lesedrama herab. Wenig befriedigt auch die Metrik dieses Jambendramas, die zudem auch ihrerseits satirischen Zwecken dienstbar gemacht wird und z. B. eine Stichomythie in Nibelungenversen aufbietet.

Ganz besonders empfindlich aber stört wiederum die äußerlichste Abhängigkeit von fremden Mustern, in Motivenschatz und Technik, in Charakteristik und Stil. Es ist eine geradezu peinigende Empfindung zu sehen, wie Immermann in seinem leidenschaftlichen Bestreben, sich an geschätzte Vorbilder anzulehnen, sich Größeren hinzugeben, in die Irre geht. So stark seine Berührung mit Dramen Schillers (vor allem „Tell" und „Wallenstein") in vielen äußeren Einzelheiten der Personengruppierung und der Ausdrucksweise ist, von Schillers großzügig schwungvoller Art, der Geschichte ihren tiefsten Sinn abzufragen, große Menschen der Vergangenheit uns menschlich nahe zu bringen, verrät Immermanns Drama nichts. Noch mehr gemahnt es uns auf Schritt und Tritt an Shakespeare, aber was der Nachahmer von ihm übernimmt, das ist nicht die leidenschaftliche Kraft der Charakteristik, der spannende Ablauf wahrhaft bühnenmäßiger Entwicklungen, sondern das Haupt- und Staatsaktionsmäßige, das in diesem bluttriefenden Königsdrama vorherrscht, die schale Nachbildung seiner Pöbelszenen und seiner Wortspiele. Von Shakespeares Genie und Geist vermag Immermann

nichts in seine Tragödie hinüberzuleiten, nur wie er sich räuspert und wie er spuckt, das hat er dem großen Briten schülerhaft abgesehen. Vornehmlich ist die Handlung durch die des „Cymbeline“ beeinflußt. Der „Hamlet“ wird (ebenso wie der „Werther“ und Fouquésche Werke) im Stück sogar zitiert! Auch auf Anlehnungen an Goethesche Dichtungen wie den „Egmont“ stoßen wir, aber von dem Wesen seiner seelentiefen Dramen ist leider in Immermanns Werk nichts hinübergeflossen.

Am 18. Mai 1821 sandte Immermann sein Werk „nach einigem Schwanken und Zögern“ in der Handschrift an Goethe. Der bewunderte große Dichter soll ihm die bange Frage beantworten, ob Dilettantismus oder Beruf ihn treibe. Goethes kurze Erwiderung wich einer Beantwortung der Gewissensfrage aus und dankte lediglich für die „wohlgemeinte“ Zueignung an ihn. Sollte er wirklich das Stück gelesen haben — Freude hatte er an ihm gewiß nicht und Immermann hatte sie wohl selbst nicht. Sein Brief an Goethe spricht davon, daß ihm bei erneuerter Durchsicht die „Seltsamkeiten des Versuchs“ lebhaft vor den Sinn getreten seien, und sein langes, aus 26 Stanzen bestehendes allegorisches Widmungsgedicht, das sich nicht nur an Goethes eigene herrliche „Zueignung“, sondern auch an des alten Hallensers Pyra „Tempel der wahren Dichtkunst“ anlehnt, enthüllt das schier verzweifelnde Gefühl des Tappens im Nebel und den heißen Drang zu den Bergeshöhen reinen Lichtes, die er in Goethes Werken von fern erblickte.

Heine, dessen beide Jugendtragödien sich mit dem „Tal von Ronceval“ und dem „Edwin“ merkwürdig nahe berühren, trat mit großer Wärme auch für das zweite Immermannsche Drama ein; dagegen gab diesem die sonstige öffentliche Kritik, soweit sie es überhaupt der Beachtung für wert hielt, keinen Beifall.

Noch war der „Edwin“ im Entstehen, da keimte dem Dichter bereits ein neues Drama, und binnen wenigen Tagen war der Prosa-Einakter „Die Verschollene“ niedergeschrieben. Wir sind auf Großes gefaßt, auf Größeres wenigstens, als er bisher ge-

leistet, wenn wir Immermann während der Arbeit bekennen hören: „Es ist mir nie früher so zumute gewesen und ich glaube nicht, daß ich Ähnliches wieder erleben werde. Ich fühlte, daß ich an etwas Unfaßliches, nur in seinen letzten Wirkungen als wohltätig sich Erweisendes gekommen war, heilige Schauer zuckten in mir, da ich die Feder faßte, und sie begleiteten mich bis ans Ende." Den schönen und tiefen Gedanken wollte er anschaulich machen, daß gerade unter dem Wirken der göttlichen Vorsehung, die eben keine starre Notwendigkeit ist, menschliche Freiheit im höchsten Sinne sich entwickle und bestehe. Aber wie winzig ist das Mäuschen, das dieser Gedankenberg gebiert, wie kärglich der seelische Gehalt dieses jüngsten Dramas! Auch in der „Verschollenen" spüren wir von Persönlichem kaum etwas; das einzige, was individuell darin ist, das ist, wie in den meisten anderen Jugendwerken, Negation, Kritik, Satire; sie richtet sich diesmal vor allem gegen die Bevormundungssucht der herrschgierigen katholischen Kirche, in die Einblick zu erhalten Immermann in Münster wohl mancherlei Gelegenheit hatte. Die Quelle der „Verschollenen" ist eine Ballade in „Des Knaben Wunderhorn", betitelt „Die Eile der Zeit in Gott". Der Dichter folgt ihr in den Hauptmotiven, nur verlegt er die Handlung aus dem Legendenstil in den des Ritter- und des Schicksalsdramas. Das Wunderbare, das ihm nun einmal, wenigstens in dieser Zeit, nicht liegt, behält er bei. Wir haben das seltsame Beispiel eines Antiromantikers, der selbst im romantischen Fahrwasser plätschert.

Ritter Adalbert von Scharfenstein liebt Therese, die Tochter des Ritters Hugo von Finkenstein. Doch dieser verweigert die Zustimmung zum Ehebunde. Er hat vor Jahren — was Adalbert nur ahnt — dessen Vater getötet und zur Beschwichtigung seines Gewissens beschlossen, die Tochter und mit ihr seinen ganzen Besitz dem Kloster zu übergeben. Am Tage der angesetzten Einkleidung will Adalbert die Geliebte mit Gewalt entführen. Der Einakter beginnt damit, daß dieser seinem Knappen Weisungen gibt, wie er sich Eingang ins Schloß verschaffen solle. Der Knappe, als Pilger verkleidet, betört den stark nach Shakespeareschen Vorbildern ge-

stalteten Türmer und erfährt in einer überlang exponierenden Redeszene mit dem Schloßvogt die Vorgeschichte des Hauses. Eine Ahnin, Theresia mit Namen, die mit einem Vorfahren Adalberts versprochen war, ist vor 120 Jahren, an ihrem Hochzeitstage, spurlos verschwunden. Sie widerstrebte der ihr aufgezwungenen Verbindung, da sie längst entschlossen war, den Schleier zu nehmen. An jenem Morgen nun ging sie in den Garten — und ward nicht mehr gesehen. Ihr Vater, des Wahnes, sie weile noch unter den Lebenden, hat in selbstquälerischer Reue seinem Hause das Gesetz hinterlassen: „Kein Brautkranz auf Finkenstein, bis Theresia wiederkommt und ihn gestattet." Therese ist nun die erste Tochter wieder im Hause der Finkenstein. Zu Vater, Tochter und Äbtissin tritt Adalbert, um Gewalt zu brauchen. Der Finkensteiner gesteht den Mord am Vater Adalberts zu, dieser dringt mit dem Schwerte auf ihn ein, Therese vermag ihn aber, es wieder einzustecken, und erklärt jetzt, freiwillig der Äbtissin folgen zu wollen. In diesem Augenblick erscheint, bräutlich geschmückt, jene verschollene Ahnfrau. Sie glaubt von ihrem Gartengange zur eigenen Hochzeitsfeier zurückzukommen, und erfährt nun, daß sie vier Menschenalter entrückt gewesen sei. Sie fügt die Hände der Liebenden zusammen und stirbt.

Den Personen dieses schablonenhaften kleinen Dramas geht jede psychologische Vertiefung ab, der Aufbau der Handlung ist sehr ungeschickt, die Sprache unpersönlich und geschraubt. Immermann ließ das Stück zuerst als Einlage in seinem Roman „Die Papierfenster eines Eremiten" (1822) im Druck erscheinen. Zwölf Jahre später überarbeitete er es für die Aufnahme in seine „Schriften". Es hat in dieser endgültigen Fassung in technischer und sprachlicher Hinsicht gewonnen, aber zu wirklicher Bedeutsamkeit hat es Immermann auch damals nicht zu erheben vermocht.

Auf dem Wege über das Ritterschauspiel gelangte der grübelnde Dramatiker von dem sagenhaft-halbhistorischen Boden seiner ersten Trauerspiele zur wirklichen Geschichte. Weitschichtige Pläne zu Hohenstaufendramen wurden freilich bald für später zurückgelegt;

was sich aus den damaligen geschichtlichen Studien zunächst zu einem historischen Drama verdichtete, war ein Künstlerdrama: „Petrarka“, das im Frühjahr 1821 entstand.

Sismondis Buch „De la littérature du midi de l'Europe“ hatte dem Dichter im Jahre 1819 den der Romantik so wert gewordenen großen Renaissancepoeten wohl zuerst näher gebracht; jetzt griff er zu Fernows kurz zuvor erschienener Petrarka-Biographie und entnahm ihr und Petrarkas eigenen Werken den Stoff seines Dramas und eine reichere zeitliche und örtliche Färbung. Diesmal wollte er keine Idee behandeln, sondern reines, unverstelltes Leben, und diesmal hat der Stoff eine tiefere Beziehung zu seinem Inneren. Eigene Seelenerlebnisse galt es künstlerisch zu symbolisieren, die beginnende Neigung zu Frau von Lützow; und so wurde der „Petrarka“ das persönlichste der Immermannschen Jugenddramen vor dem „Cardenio“. Es war das Tasso-Geschick der verbotenen Liebe zu einer hohen, geistreichen Frau, das den Dichter bedrohte, und wie die damals beliebten Künstlerdramen fast sämtlich, so steht auch das Immermannsche unter dem offensichtlichsten Einfluß des Goetheschen „Tasso“. Einen Vergleich mit dem großen Vorbild hält es freilich keineswegs aus. Der Gefühlszartheit und Tiefe bei Goethe steht bei Immermann ein empfindlicher Mangel an psychologischer Begründung, ja eine stellenweis geradezu plump und verletzend wirkende Auffassung des Liebesproblems gegenüber. Die Entwicklung der Charaktere ist grob und zum Teil recht wenig überzeugend dargestellt.

Das Trauerspiel führt uns Petrarkas berühmtes Karfreitagserlebnis des Jahres 1327 vor, die Begegnung mit Laura. Sie, die damals in Wahrheit noch unvermählt war, ist bei Immermann die Gattin des provenzalischen Edelmannes Hugo von Sade, der den jungen Poeten, seinen ehemaligen Bologneser Studienfreund, auf seine stolze Besitzung vor den Toren Avignons eingeladen hat. Gleich in der ersten Szene verkündigt der prunkliebende Freiherr der Gattin freudig erregt die bevorstehende Ankunft des gefeierten Jünglings und bereitet eines seiner beliebten

Feste vor, während die fromme Gemahlin sich zur Kirche begibt. Inzwischen trifft Petrarka mit seinem Vertrauten und Mentor Luigi in einem Gasthause dicht bei dem Sadeschen Landgut ein und erblickt hier in der Tochter des Wirtes die schöne Rosalinde, die der schöneren Julia voraufgeht. Jeanneton, förmlich bezaubert von dem glänzenden, liebenswürdigen Fremdling, verheißt ihm für den Abend ein Stelldichein. Nach diesem stimmenden und vorbereitenden Akkord, der nur nicht kurz genug angeschlagen wird, sondern sich zu einer selbständigen Nebenhandlung entwickelt, tritt uns Petrarka zu Beginn des zweiten Aufzugs als ein plötzlich Verwandelter entgegen. Der leichtfertig liebelnde Jüngling ist inzwischen von Amors Pfeil im Tiefsten getroffen; an die Stelle der Weiber ist auf einmal das Weib getreten. Die kleine Jeanneton ist völlig vergessen; er hat „sie", seine unsterbliche Geliebte, gesehen. Sie ist es oder keine sonst auf Erden, sie, die er soeben in der Kirche erschaut: „Wo sie nicht ist, ist Tod und Finsternis." Er ahnt nicht, daß es Laura, die Gattin des Gastfreundes war, aber ihr hat es das Herz verkündet, daß der strahlende Fremde, der vom Chor herab den Lorbeerzweig auf ihr Gebetbuch fallen ließ, Petrarka sein müsse. Der letzte Auftritt des Aktes ist die große Erkennungsszene. Ein Schwindel überfällt den Dichter, als er in seiner schönen Wirtin sein Ideal wiedersieht. Außer sich vor Schmerz und Eifersucht beschließt er, die verwegene Hand nach dem köstlichen Schatz auszustrecken: „Sie ist ein Weib und folglich zu gewinnen." Auch der dritte Akt gehört noch dem Feste. Der gefeierte Dichter ist sein Mittelpunkt; ein eingelegter Maskenzug von störender Breite bedeutet eine Huldigung an ihn, die bei den mitgeladenen Edelleuten Neid und Ärger erregt: die wiedererwachende Muse Roms gibt ihm die Dichterweihe. Petrarka regt in der Gesellschaft die Bildung eines Liebeshofes eigener Art an. Seine Dame dabei ist natürlich Laura, und eine lange Gesprächsszene zwischen beiden stellt die Höhe des Dramas dar. Er gesteht seine Liebe, aber doch nicht unverhüllt genug, um nicht mißverstanden zu werden; er glaubt sich wiedergeliebt von ihr, der „schönen Seele", die, fern von jeder

Gefühlsverwirrung, doch nur reinste Freundschaft für ihn empfindet. Die arme kleine Jeanneton ist ungesehen Ohrenzeuge gewesen; das Wiesenveilchen fühlt sich achtlos zertreten. Im folgenden Aufzug läßt Luigi, der von Anfang an sehr bedenklich die Ereignisse beobachtet hat, dem Freiherrn, der selbst schon einen leisen Verdacht gefaßt hat, die deutlichsten Warnungen zu teil werden: „Petrarka will Euch Euer Weib verführen." Beide haben nur noch den einen Gedanken, den Dichter zu entfernen. Die ehrenvolle und aussichtsreiche Einladung eines Kardinals an den Hof soll dazu dienen. Es gelingt dem Freunde auch, wenngleich schwer genug, Petrarka willfährig zu machen, nächsten Tages von der Geliebten zu scheiden. Aber erst will er noch das Heute nützen und über Lauras Balkon nächtlicherweile bei ihr einsteigen: ein unhistorisches Motiv, aber bezeichnend für Immermann, der in jenen Jahren selbst sich zuweilen von seiner sinnlichen Natur hinreißen ließ. Im fünften Akt wird der Versuch vorgeführt. Dabei aber wird Petrarka von dem eifersüchtig lauernden Freiherrn ertappt, Luigi wirft sich zwischen die Fechtenden, Laura selbst erscheint zum Gericht und bleibt zuletzt noch einmal mit Petrarka allein. Tief gekränkt, doch auch sich selbst im Hinblick auf ihre ahnungslose Unvorsichtigkeit einer Schuld zeihend, vergibt die Reine schließlich dem Zerknirschten, Gebrochenen, der nichts mehr erbittet als ihren Segen: „Wenn du mich fliehst, flieht auch mein Genius." Geläutert fühlt er sich, doch innerlich leer und um das Beste des Lebens betrogen. „Viel Angenehmes kann mich noch betreffen, — die Blüt' und Kron' ist abgebrochen", klagt er wie Wallenstein nach Maxens Tode. Der Schluß des Trauerspiels stellt die Katastrophe der Nebenhandlung dar: das verlassene Mägdlein Jeanneton sucht und findet den Tod.

Auch dieses Dichterdrama schließt also wie das Goethesche mit Entsagung. Als Mensch ist der Poet verstummt in seiner Qual; nur darin erhebt sich sein Los über das so vieler Schicksalsbrüder, daß ihm ein Gott gab, zu sagen, wie er leide. Solche Resignation ist in jener Zeit auch für Immermann der Weisheit letzter Schluß, das Zeichen, unter dem sein Erleben und Denken, vor allem auch sein Lieben steht.

So wenig wie der junge Mensch und Dichter Immermann ist sein symbolisches Abbild eine in sich geschlossene, widerspruchslose Persönlichkeit. Aber was wir bei dem Lebenden begreifen und anteilvoll verfolgen, das stört und enttäuscht uns bei einem dramatischen Charakter, auf dem ein Trauerspiel sich aufbaut. Wir vermögen an rein menschlichem Anteil dem Immermannschen Helden nur wenig darzubringen. Seine weitschweifige Schönrednerei ermüdet uns, an seine hohen Ziele, den Papst aus der babylonischen Gefangenschaft von Avignon nach Rom zurückzuführen und die Wirrsale der Zeit zu schlichten, können wir nicht glauben, von seiner dichterischen Größe hören wir nur sprechen und keineswegs überzeugt uns schließlich seine rasche Läuterung, seine Absage an das Leben als solches zugunsten eines rein künstlerischen Daseins. So ist uns diese Charakterstudie als Selbstanalyse eines noch werdenden, in sich hin und her geworfenen Einzelmenschen wertvoller denn als dichterische, als dramatische Leistung. Mehr als Petrarka von Goethes Tasso hat Laura von seiner Eleonore empfangen. Daß sie als dramatischer Charakter gelungener als Petrarka erscheint, hat seine Ursache darin, daß Immermann hier objektiv nach dem lebenden Modell arbeiten konnte. Was Schiller Charlotte von Kalb dankte, das dankt Immermann der Frau von Lützow; beiden Dichtern verhalf der erste tiefere Einblick in das Seelenleben einer bedeutenden Frau zu den ersten geglückten Frauengestalten ihres Kunstschaffens. Die übrigen Gestalten des Dramas sind wieder recht maskenhaft geraten: teils blasse Typen ohne Eigenleben, teils bis zur Aufdringlichkeit abhängig von literarischen Vorbildern; so ist Jeanneton, die zweite Liebhaberin, halb Gretchen, halb Ophelia.

Leider hat Immermann auch diesmal seinem Trieb zur Satire nicht Zügel anzulegen vermocht. Die karikierende Darstellung der gesellschaftlichen Zustände, die unliebsame Münsterische Eindrücke widerspiegelt, wirkt störend auf Stil und Stimmung. Der Dichter vermag sich noch nicht einheitlich einzustellen. Kann er das Nachahmen nun einmal nicht lassen, so hätte er sich besser ganz bei Goethe in die Schule begeben; aber auch hier will er auf Shake-

speareſche Züge, die humoriſtiſch-komiſchen Proſaſzenen mit ihren Quibbles, ſowie auf ſingſpielmäßige Einlagen nicht Verzicht leiſten.

Die dramatiſche Ökonomie handhabt Immermann im „Petrarka" entſchieden beſſer als früher, doch beſteht auch hier noch ein räumliches Mißverhältnis zwiſchen Haupt- und Nebenhandlung, zwiſchen Expoſition und Ausführung. Sprache und Vers ſind im allgemeinen reiner, aber einzelne äſthetiſche Flecken begegnen auch hier, wie ja ſelbſt noch in ſeinen ſpäteſten Schöpfungen. Erfolg hatte der Dichter auch mit dem „Petrarka" nicht.

Das faſt beängſtigend fruchtbare Jahr 1821 geſellte zu zwei Trauerſpielen noch ein Luſtſpiel: „Die Prinzen von Syrakus". Die Anregung, es auch einmal in dieſer Gattung zu verſuchen, bot die Bekanntſchaft mit den Komödien des Ariſtophanes, die Immermann damals machte; den unmittelbaren Anlaß gab die Hochzeit der geliebten Schweſter, die der Dichter durch die Aufführung eines eigenen Dramas feiern wollte. Im Magdeburger Freundeskreiſe wurde es am 9. November 1821 dargeſtellt. Zunächſt iſt das Stück alſo eine Gelegenheitsdichtung, dergleichen Immermann früher und ſpäter ſo manche verfaßt hat. Den drei prinzlichen Brüdern gab er Züge von ſich ſelbſt und ſeinen eigenen Brüdern. Seiner Abneigung gegen die fade Schöngeiſtigkeit der Münſteriſchen äſthetiſchen Tees hat Immermann, zumal im Prolog, in ſcharfer Satire Ausdruck gegeben, auch ſonſt nach ſeiner Art und Unart manches Perſönlich-Zufällige unorganiſch eingeſchwärzt; dennoch iſt der Gelegenheitscharakter des Werkchens weit geringer als in den älteren Familienfeſtdichtungen. Ein vollwertiges Kunſtwerk ſind die „Prinzen von Syrakus" darum aber doch nicht geworden; dazu iſt der Inhalt zu unbedeutend, der Stil zu unfrei. Von einer Ariſtophaniſchen Komödie bleibt dieſes „romantiſche Luſtſpiel", wie es ſich nennt und, trotz antiromantiſcher Satire, ſeines Stils und ſeiner Ironie wegen nennen darf, weit entfernt, und viel mehr als der große Grieche haben wiederum Tieck und Shakeſpeare, ja ſelbſt Müllner beigeſteuert. Die Handlung iſt im Ganzen freie Erfindung des

Dichters, aber daß stoffliche Selbständigkeit und künstlerische Originalität Begriffe sind, die sich durchaus nicht decken, tritt hier deutlich zutage. Im einzelnen verwertet die Fabel die Motive der Menächmen und der feindlichen Brüder, wie sie Plautus und Shakespeare, so manche Sturm- und Drang-Tragödien, Schillers „Braut von Messina" und die von ihr ausgehende Schicksalstragödie abgewandelt haben. Doch geht Immermann auch hier, wie schon in der „Verschollenen", auf eine glückliche Lösung des Schicksalsknotens aus und biegt die alten Tragödienmotive zum Teil ins Parodistische um.

Die Handlung spielt sich wieder wie im „Petrarka" in der Hohenstaufenzeit ab und zwar gegen Ende des 12. Jahrhunderts am Hofe von Salerno. Hier weilt Fernando, der junge Fürst von Syrakus, unter dem Namen eines Dr. Speranzio. Er ist ausgezogen, seine verschollenen beiden Brüder zu suchen. Der Vater der drei, der verstorbene alte Fürst, hat einst seinen Bruder erschlagen; als er nun seine eigenen Söhne durch Unverträglichkeit entzweit sieht, fürchtet er eine Wiederholung der alten Blutschuld und verstößt, um dem vorzubeugen, die beiden jüngeren Söhne unter Androhung der Todesstrafe für den Fall, daß sie sich jemals wieder in der Heimat blicken ließen. Sie sind lange in der weiten Welt herumgezogen und ihre Spuren gänzlich verloren gegangen. Jetzt hat Fernando, nach dem Tode des Vaters Fürst von Syrakus, beschlossen, die Brüder, in deren Schuld er sich fühlt, zu suchen und die väterliche Strenge und Ungerechtigkeit an ihnen wieder gut zu machen. Durch die Neigung zu der schönen Tochter des Fürsten selbst an Salerno gebannt, hat er Boten ausgesendet, den Aufenthalt der Verschollenen zu erkunden. Wir finden Fernando den Gelahrten, wie ihn das Personenverzeichnis nennt, zu Beginn des ersten der drei Aufzüge in Salerno, in ernsten Studien bedenklich gestört durch die keimende Liebe zur schönen Angelika. Deren Vater, dem Fürsten Manfred, erzählt er — also wieder eine kümmerliche Einführung von allzu direkter Art! — die Vorgeschichte und den Grund seines Aufenthaltes in Salerno. Gleich darauf treffen Briefe

mit hoffnungsloser Botschaft ein. Aber der sie überbringende Fedrigo, der alte treue Diener des Hauses, läßt seinen Glauben an die Auffindung der Gesuchten nicht fahren und beteuert, er würde sie in jeder Gestalt sogleich wiedererkennen, auch ohne das goldene Kleinod, das alle drei Brüder gleichermaßen auf der Brust tragen. Er beschwört den Herrn, mit ihm zusammen selbst auf die weitere Nachforschung zu gehen, aber — Angelika naht. Sie bittet den gelehrten Freund, auch sie zu bilden; beide konjugieren amare miteinander und werden ihrer gegenseitigen Liebe gewiß. Alsdann treten nacheinander Carlo („der Phantast") und Arminio („der Landstreicher") auf. Der in seiner Liebe glückliche ernste Fernando nimmt die beiden Originale als Dichter und als lustigen Rat in seine Dienste. Es versteht sich, daß sie die gesuchten Brüder sind und es ist überflüssig deutlich, wenn sie sich in Selbstgesprächen ausdrücklich noch als Prinzen von Syrakus vorstellen. Der Akt schließt mit einem ingrimmigen Monolog Fedrigos, der, sich nach seinen teuren Prinzen sehnend, die ihm verhaßten landstreichenden Laffen zu vertreiben sich vorsetzt. In einem Wutausbruch sprudelt er gegen den burlesken Arminio heraus, daß sein Herr der Fürst von Syrakus und auf der Suche nach seinen Brüdern sei, und nun nimmt der lustige Rat, den Arlecchino der italienischen Stegreifkomödie spielend, die Fäden in die Hand und führt alles zur Erkennung und zum guten Ende. Eine komische Analysis also wie im „Zerbrochenen Krug", wo ja gleichfalls die Zuschauer von vornherein die ganze Fabel und ihren Ausgang übersehen, während die handelnden Personen nur langsam übereinander klar werden. Aber Immermanns komische Kraft bleibt hinter der Kleistschen weit zurück und vermag bei der Lösung des Knotens nicht entfernt die gleiche künstlerische Spannung zu erzielen. Fernando, durch das abenteuerlich-dreiste Gebaren der beiden und noch mehr durch Fedrigos übertreibende Einflüsterungen aufgebracht, beschließt, den zugereisten Burschen alsbald wieder den Laufpaß zu geben. Dem alten Faktotum, das mit Abfindungsbeuteln zu ihnen kommt, gibt sich Arminio als Zauberer aus. Er erfüllt seinen Wunsch, eines

der Kleinode, das die geliebten Prinzen tragen (sein eigenes natürlich) herbeizuschaffen, und veranlaßt ihn, seinerseits das Fernando gehörige in guten Treuen zu entwenden. Natürlich rückt auch Carlo mit dem dritten heraus, und Arminio führt die Erkennung herbei, als Fernando und Carlo einander mit den Degen gegenüberstehen. Die Brüder liegen sich in den Armen und Fernando verlobt sich mit der Prinzessin.

Dieses „Jubelspiel", wie es ein Epilog Carlos' des Dichters nennt, ist ein leicht hingeworfenes Intrigenlustspiel, mit uralten Komödienmotiven und festen Chargenrollen ausgestattet, eine Komödie der Irrungen und Zufälle. Gegen das Ende hin wird der Droll des „Sommernachtstraums" aufgerufen, aber an freisprudelnder Laune reicht Immermanns Komödie an die Shakespearesche nicht heran, so Hübsches und Lustiges ihr im einzelnen gelingt. In der äußeren Form wechseln wieder getragene Jambenszenen mit ausgelassener Prosa ab. Erfolg war dem Stück nur in lokalpatriotisch gerichteten Magdeburger Kreisen und im Lützowschen Hause beschieden. In Münster erregte die eingemischte Gesellschaftssatire vielfach begreifliches Ärgernis.

Erst mit den „Prinzen von Syrakus" wurde der Bann gebrochen, der den Dramatiker Immermann der Öffentlichkeit fernhielt. Vergebens hatte er für das „Tal von Ronceval" und den „Edwin" nach einem Verleger gesucht und mochte, da ihm zum Selbstverlag die Mittel fehlten, schon schmerzlich entsagend damit rechnen, der Leserwelt als Dichter überhaupt fremd zu bleiben, da fand er in Dr. Schulz nicht nur den Verleger für seine „Prinzen", sondern auch einen kunstfreundlichen Förderer überhaupt; Schulz nahm sich, wie erhaltene Briefe bezeugen, mit Rat und Tat des jungen Anfängers an und brachte 1822 auch seine „Trauerspiele" („Tal von Ronceval", „Edwin", „Petrarka") heraus. Äußerlich bedeutete dieser über 400 Seiten starke Band einen recht stattlichen Eintritt in das ernste Drama und Immermanns Name wurde denn auch durch einige ausführliche Besprechungen bekannt. Am wertvollsten war ihm die achtungsvolle und aufmunternde Anzeige

im „Gesellschafter“ aus der Feder des ihm persönlich unbekannten Varnhagen. Dieser stellt die „Richtung zum Höchsten, die sich unzweifelhaft offenbart“, fest, nennt die Trauerspiele „wahrhaft dramatisch“ und findet in ihnen „Stellen von größter Schönheit“. Weniger freundlich ließen sich Collin in den Wiener Jahrbüchern und der Rezensent des Müllnerschen Literaturblattes vernehmen. Heine erwiderte die Übersendung des Bandes durch den Verleger mit einem seiner überschwenglich-unkritischen Briefe an den Dichter. Natürlich schickte Immermann ein Exemplar sogleich auch an Goethe. Dieser hat das Buch gelesen, indessen scheint die erhoffte Antwort ausgeblieben zu sein. Das war fraglos eine schmerzvolle Enttäuschung für Immermann; daß sie aber seiner Verehrung für das große Vorbild keinen Abbruch zu tun vermochte, beweist sein gleichzeitiges Eintreten für Goethe gegenüber Pustkuchen.

Noch im Jahre 1822 ließ Immermann seinem „Brief über die falschen Wanderjahre“ einen dramatischen Schwank vorausgehen, der die dort kritisch vertretene Überzeugung in poetischer Spiegelung wiederholt: „Ein ganz frisch schön Trauerspiel von Pater Brey, dem falschen Propheten in der zweiten Potenz“. Das Dramolett ist gelungen in seiner Art, wenngleich diese Art an sich nicht groß und nicht selbständig ist. Der Dichter knüpft an das „Fastnachtsspiel, auch wohl zu tragieren nach Ostern, von Pater Brey, dem falschen Propheten“, an, durch das der junge Goethe im Jahre 1773 Leuchsenring lächerlich gemacht hatte. Den Verfasser der falschen „Wanderjahre“ stellt Immermann als den natürlichen Sohn jenes alten Pater Brey dar. In einem exponierenden Selbstgespräch von Hans Sachsens naiver Art erzählt „der alte große Dichter“, wie er den armseligen Schriftsteller mitleidig in eine Dachstube seines Hauses aufgenommen habe. Seitdem hat nun eine wahre Wallfahrt lärmender Verehrer zu dem Gaste begonnen, die dem Hausbesitzer empfindlich die Ruhe stören. Eine Dame, ein Buchhändler, Meister Grundsatz kommen zum alten Dichter gelaufen, den sie für ihren geliebten Verfasser halten. Als

sie ihren Irrtum erkennen, eilen sie hinauf in die gesuchte „falsche Schenke“. Nach einer Verwandlung betreten wir diese selbst und vernehmen zunächst wieder eine monologische Selbstcharakteristik des heuchlerischen, im Trüben fischenden Propheten, der nichts anderes vorhat, als seinen Gastgeber aus dem eigenen Hause zu drängen. Als die Schar der ihn suchenden Bewunderer hereindringt, begibt er sich in das Allerheiligste, hinter einen Vorhang, und verzapft von dort aus ungesehen der frommen Gemeinde seinen Rat und Willen. Er verhetzt sie gegen seinen gütigen Hausherrn. Als sie gerade daran gehen wollen, diesem sein Haus zu zerstören, tritt er selbst, der schon lange das Treiben belauscht hat, herein, schickt das Volk hinaus, zieht den sauberen Heiligen, ihn als Sohn von Pater Brey erkennend, hinter seinem Vorhang hervor und macht sich anheischig, ihm einen noch viel gefährlicheren Feind zu zeigen, als er selbst in seinen Augen sei. Der habe einen noch stärkeren Kopf und spreche noch lauter, sei durchaus nicht fromm gesinnt, gehe sündlich nackend und werde vom Publikum zum Fressen geliebt. Begierig folgt der falsche Prophet dem alten großen Dichter. Er erblickt als den Bezeichneten den Ochsen im Kuhstall und wird mit einer Strafpredigt aus dem Hause gestoßen. Nicht nur in stofflicher, sondern auch in stilistischer Beziehung lehnt sich Immermanns knapp gehaltene Gelegenheitsdichtung genau an Goethes geistreich-lustige Farce an. Es ist der altertümliche Holzschnittstil in seiner Treuherzigkeit und bis zum Derbsten gehenden Schalkhaftigkeit, der das deutsche Gemüt bei Hans Sachs so freundlich anspricht. Der Schwank fand viel Anklang, doch ließ Immermann mit Recht den Plan fallen, die fröhlich fortwuchernde Wilhelm Meister-Schriftstellerei Pustkuchens, die ihn je länger je mehr anwiderte, noch einmal unter den Striegel zu nehmen.

Es folgte vielmehr wieder ein Drama hohen Stils, das Trauerspiel „König Periander und sein Haus“. Seiner Empfängnis nach gleichfalls dem Jahrgang 1821 angehörend, wurde es, langsamer als die früheren Dramen sich gestaltend, im Sommer 1822

abgeschlossen. Es ist während Immermanns Liebeswirren entstanden und ein Abbild seiner leidenschaftlichen Gespanntheit, aber in den Einzelheiten der Handlung verrät sich das persönliche Erlebnis kaum, nur die resigniert-pessimistische Stimmung des Dichters im allgemeinen liegt über ihr. Die Tragödie bedeutet abermals einen neuen Versuch; in Hinsicht des Stoffes wie der Form schlägt der noch immer unsicher umhertastende Dichter neue Wege ein. Wohl hat er im „Periander" an Kraft der Gefühlsäußerung, Eindringlichkeit der Charakteristik und Sicherheit der Diktion gewonnen, aber künstlerische Selbständigkeit und Reife zeigt auch dieses Drama noch nicht. Gerade der „Periander" ist reich an Mißtönen und schweißt in stilloser Weise Widerstrebendes zusammen.

Hatte Immermann in seinen früheren Dramen, vor allem im „Edwin", allerlei Züge der antiken, zumal der Sophokleischen Tragödientechnik aufgenommen — Expositionsmonologe, Botenreden, Chöre, Stichomythien —, im „Periander" stellt er sich dazu auch noch stofflich auf den Boden des Altertums. Gleich so manchem anderen Dramatiker vor und nach ihm entnahm er die Fabel seines Trauerspiels der unerschöpflichen Fundgrube des alten Herodot. Was dieser in den Kapiteln 50 bis 53 des dritten Buches erzählt, übernimmt Immermann in den Grundlinien seines Dramas ziemlich genau, doch hat er hie und da seinen dichterischen Zwecken gemäß auch von der Überlieferung abweichen zu sollen geglaubt. Ein Übermaß an direkten Berichten und sonstige Längen sind ungetilgte Reste der epischen Vorlage.

Ziel und Idee der Handlung ist der Fluch der bösen Tat, daß sie fortzeugend immer Böses muß gebären, ist die Vernichtung eines ganzen schuldbeladenen Hauses, ist die Sünde der Väter, heimgesucht an den Kindern. Ein Thema also, das in griechischen Trauerspielen, so den das Geschick der Atriden behandelnden, aber auch in der deutschen Schicksalstragödie immer wiederkehrt. An beide lehnt Immermann sich an; nur daß er nicht, wie die Müllner und Houwald, ein blindes Schicksal unter unschuldigen Statisten wüten läßt, sondern psychologisch erfaßte Menschen zu Tätern ihrer Taten macht.

Das Drama beginnt damit, daß vor Prokles, dem König von Epidaurus, ein Bote des korinthischen Königs Periander erscheint und im Namen seines Herrn dessen beide Söhne zurückbegehrt, die dieser vor sechzehn Jahren dem Schwager zur Erziehung anvertraut hat. Periander, dem nur noch ein Töchterlein geblieben sei — „und was frommen Töchter?“ — führe ein ödes Leben und ersehne die als Knaben Entfernten jetzt dringend als junge Männer zurück, auf daß sie Stützen und Helfer seiner Regierung seien. Im Falle der Weigerung werde er Prokles mit Krieg überziehen. Dieser eröffnet schweren Herzens den Neffen, die er als seine Söhne aufgezogen und mit väterlicher Liebe geliebt hat, daß sie ihn verlassen müssen, und wird von ihrer Aufnahme seiner Eröffnung aufs bitterste enttäuscht. Der oberflächlich-spielerische Thrasyll findet sich sogleich ohne innere Bewegung in den bevorstehenden Wechsel, dagegen gerät der tiefsinnig-gefühlvolle Lykophron bei dem Gedanken, seinen wahren Vater finden zu sollen, in die verzückteste Schwärmerei. Ob ihres Undanks zürnend und dem Vater sein Glück mißgönnend, verrät ihnen Prokles beim Abschied den Grund ihrer einstigen Entfernung aus dem Vaterhause. Periander hat aus Eifersucht sein Weib erschlagen und dem ihn dafür bekriegenden Schwager, der selbst kinderlos ist, zur Strafe und Sühne die Knaben abgetreten, auf daß er sie bis zu ihrer Mündigkeit erziehe. Thrasyll nimmt auch diese furchtbare Eröffnung leicht hin, Lykophron dagegen ist innerlich vernichtet; das Götterbild, zu dem er in schwärmender Phantasie seinen Vater geträumt, liegt zerbrochen am Boden. Mit düsteren chorartigen Versen in freien Rhythmen beschließt der treue Diener Rhadamist, der Vertraute aller, den Expositionsakt. Der zweite Aufzug stellt die Ankunft der Erwarteten in Korinth dar. Periander, dem einst die nach der Mutter fragenden Knaben wie Verkörperungen der Erinyen erschienen, schaut jetzt frohgemut und sehnsuchtsvoll den Jünglingen entgegen, die ihm den Abend seines schweren, reuevollen Lebens versüßen sollen. Aber auch seiner wartet doppelte Enttäuschung. Der hohle Thrasyll kann ihm nichts sein und Lykophron, in seiner Qual verstummt, will ihm nichts

sein, verweigert ihm hartnäckig Gruß und Umarmung. Auch in diesem doch so besonderen Falle seinem Herrschergrundsatz der strengen Zucht folgend, verstößt Periander den Leidenden und verbietet seinen Untertanen, ihm irgendwelches Mitgefühl, irgendwelche Hilfe angedeihen zu lassen. Doch solche Arzenei vermag des Sohnes Seelenleid nicht zu heilen, ihn dem Vaterherzen nicht zuzuführen. In Hunger und tiefster Entbehrung wankt Lykophron durch die Stadt, aber auch in dieser Verfassung versagt er dem Vater ein gutes Wort, und nun wird der strenge Arzt zum furchtbaren Richter des Ungehorsamen, seiner Meinung nach nicht mehr zu Rettenden. Er glaubt den faulen Flecken aus seinem Staate herausschneiden zu müssen, verbannt den Sohn nach Korkyra und überzieht zugleich Prokles als tückischen Verhetzer mit einem Rachekrieg. Zu Beginn des dritten Aufzugs kehrt Periander nach siegreichem Feldzug mit dem gefangenen Gegner zurück und verdammt ihn zu ewigem Kerker. Damit verschwindet Prokles aus der Handlung; sein Abgang vollzieht sich unter einer leidenschaftlichen Rede, in der er Perianders Glücklosigkeit als Trost für sich selbst empfindet und seinem Feinde noch schlimmeres Los voraussagt. Ein entlaubter Stamm steht Periander da. Lykophron, den er, nach seiner Liebe sich sehnend, zur Rückkehr nach Korinth hat auffordern lassen, bleibt unversöhnlich fern, an dem stumpfen Thrasyll hat der Vater weniger als nichts, und die von ihm stets beiseite geschobene Tochter, die jetzt zum erstenmal auftritt, bringt ihm, „kalt wie Eis von Thule“, nur schuldigen Gehorsam, aber nichts von der so schmerzlich entbehrten Liebe entgegen. Nicht ihm, dem Bruder und dem ganzen Hause zuliebe, sondern nur einem bestimmten Befehl folgend, begibt sie sich nach Korkyra, um Lykophron zur Rückkehr zu bewegen. In Korkyra spielt der vierte Aufzug, der die Handlung auf ihren Gipfel führt. Auch Lykophron, dem nur der treue Rhadamist zur Seite steht, verzehrt sich im Verlangen nach Liebe, nach einem Gegenstand wenigstens für sein Bedürfnis zu lieben. Überglücklich empfängt er die Schwester. Aber so iphigenienhaft die große, übrigens in ihrer Steigerung auch großartige Szene gehalten ist,

die milde, heilende Schwester findet Lykophron nicht in Melissa, und diese Enttäuschung zerstört ihn vollends. Er hört die Furien über sich, zückt das Schwert gegen die Schwester und erschlägt in rasender Wut den treuen Diener. Dem Vater aber läßt er durch Melissa den Befehl überbringen, zu seinen Gunsten vom Thron zu steigen und an seiner Statt als Verbannter nach Korkyra zu kommen. Der fünfte Aufzug fällt ab. Er zeigt zunächst Lykophron auf der Höhe seines tyrannischen Rasens und die Ermordung des Gefährlichen durch die Vorsteher der Insel. Dann befinden wir uns wieder in Korinth, wo der gebrochene Periander, dem Befehl des Sohnes gehorsam, von der Herrschaft abtritt. Melissa, auch ihrerseits im Innersten erschüttert und sich der Mitschuld zeihend, überbringt dem Trostlosen die Kunde von Lykophrons schmählichem Ende. Periander geht davon als einer, den die Götter gezeichnet haben.

Umsonst hat Melissa versucht, ihm nach alle dem Furchtbaren töchterlich die Hand zu reichen, umsonst ihm zugerufen: „Erinnre dich an König Ödipus!" Des Sophokles Meisterwerk ist das überragende Muster des Immermannschen Dramas. Aber der uns schon so oft entgegengetretene Mangel des Dichters an Stilgefühl, sein Unvermögen zu einheitlicher Zusammenfassung erscheint hier noch gemehrt. Auch Goethes „Iphigenie" und Shakespeares „Hamlet" sucht er in ganzen Szenen nach- und umzudichten; die „Braut von Messina", W. Schlegels „Jon", Calderons „Standhafter Prinz" und noch andere literarische Vorbilder müssen als weitere Modelle herhalten und Shakespearisierende Clownszenen wirken in der Strenge dieser düsteren Tragik besonders unorganisch.

Am beachtenswertesten und gelungensten ist Immermanns Streben nach tieferer Charakterisierung, vor allem in der allmählich zerbröckelnden Kraftgestalt des Haupthelden Periander, aber auch in der freilich unantiken problematischen Hamlet-Figur des lebensfremden, widerspruchsvoll zerrissenen Lykophron, der, tief getroffen durch fremde Schuld, zu maßloser Lebensverachtung und eigener Schuld getrieben wird und an sich selbst zugrunde geht. Weniger geglückt ist die, zwar nicht in ihrer Kälte, wohl aber in ihrer Starr-

heit dem Bruder verwandte Melissa, die gleichfalls ein Opfer der tragischen Tendenz ihres Hauses wird. Ganz im Skizzenhaften konnte und mußte der seelenlose Thrasyll gehalten werden, dagegen hat Immermann in dem kleinlich-selbstischen Prokles eine nicht unbedeutende Charakterstudie geboten. Periander und Lykophron, Melissa und Prokles — sie alle verfallen der Schuld und der Vernichtung, weil ihrem Sehnen nach Liebe die Gegenliebe nicht wird, auf die sie Anspruch haben und deren sie bedürfen. So trinken sie sich Menschenhaß aus der Fülle ihrer Liebe, verzweifeln an sich und der Welt, verneinen sie und sich. Vor diesem Schicksal und vor dieser Klippe stand der Dichter des Werkes selbst. Seine unglückliche verbotene Leidenschaft zu Elise drohte ihn innerlich zu brechen und zu entwerten. Zwei Freunde, Kohlrausch und Gessert, fielen dem auf Irrwegen Dahinrasenden noch rechtzeitig mit liebevollem Zuspruch in den Arm. Ihnen dankt es der Dichter in der allegorischen Zueignung seines Werkes, daß sie mit manchem guten Wort den fremden Tropfen Giftes aus seinem Blute weggespült, ihn der männlichen und künstlerischen Gefaßtheit entgegengeführt haben.

Die Aufnahme des grellen Dramas, für das Immermann erst nach langem Suchen einen Verleger fand, war geteilt; sogar Heine nannte es Ludwig Robert gegenüber das „schlechteste Meisterwerk“, das er kenne. Der Rezensent des Literaturblattes erkannte in ihm mit Recht das Erzeugnis einer Entwicklungskrise und gab der Hoffnung auf reifere Nachfolger Ausdruck. Auch andere Dichter haben mit dem Periander-Stoff gerungen. So hat die Tragödie dieser antiken Menschen „in ihrer bittersüßen Schwermut“ ein volles Menschenalter hindurch die Seele Gerhart Hauptmanns beschäftigt; was er plante, zeigt seine Nacherzählung der Fabel im „Griechischen Frühling“.

Unmittelbar nach Vollendung der erschütternden Periander-Tragödie ging Immermann abermals an ein Lustspiel: im Frühjahr 1823 war „Das Auge der Liebe“ fertig. Es ist, ohne gleichfalls diesen Untertitel zu führen, in noch höherem Maße als

sein Vorgänger, die „Prinzen von Syrakus", ein „romantisches Lustspiel", ist überhaupt das weitaus romantischste aller Immermannschen Jugenddramen und zugleich sein bühnenmäßigstes.

Wies der „Periander" eine einheitlich geschlossene Handlung auf, so ist im „Auge der Liebe" das Interesse wieder auf mehrere Parallelhandlungen verteilt. Im Lustspiel ist das an sich ja weniger ein Fehler, und Immermann schließt sich auch in dieser Hinsicht nur an sein vornehmstes Muster, Shakespeares „Sommernachtstraum", an. Hier wie dort lösen eine Elfenhandlung, eine menschliche Liebeshandlung und eine derbkomische Burleske einander ab. Doch kann man Immermann den doppelten Vorwurf nicht ersparen, daß er einerseits wieder nicht das rechte Raumverhältnis zwischen Haupt- und Nebenhandlung zu wahren weiß, und daß er anderseits die drei Handlungen — und da denken wir an die „Prinzen von Syrakus" — sich etwas gar zu programmmäßig abwickeln läßt und damit die Spannung beim Zuschauer beeinträchtigt. Zudem ist die Hauptfabel an sich gar keine Lustspielhandlung. Trotz solchen Kompositionsfehlern und den unvermeidlichen Geschmacklosigkeiten und formalen Einzelmängeln, die wir nun einmal bei dem jüngeren Immermann fast stets in den Kauf nehmen müssen, behält das Stück seine Verdienste: gute Lustspielcharaktere wenigstens in den Nebenrollen und reiche Handlungsfülle in rasch wechselnden Bildern, komische Situationen und witzige Dialoge, treffende Satire und frischsprudelnde Laune vereinigen sich, um dem Drama schon beim bloßen Lesen Freunde zu gewinnen. Am 30. Dezember 1828 bestand es auch im Königstädtischen Theater zu Berlin mit Glück die Feuerprobe.

Der persönlich-künstlerische Gehalt ist allerdings nicht erheblich, die stofflich-stilistische Eigenart sogar für Immermann auffallend gering. Dem romantisch Wunderbaren, das der junge Dichter ja so gern in seine Poesie hineinzieht, ist hier vollends der breiteste Raum gewährt worden, und zwar läßt uns Immermann in jene Traum- und Zaubersphäre eintreten, die der „Sommernachtstraum" und die „Lustigen Weiber von Windsor" vorführen. In

dieser Elfenwelt fühlte sich der nachmalige Tulifäntchen-Dichter damals so wohl wie Tieck, dessen Komödienweise auch hinsichtlich der satirischen Beimischung wiederum vorbildlich für ihn war. Leider geht nur der schwerfälligen Gesetztheit des Wirklichkeitsmenschen Immermann die leichte, schwebende Grazie und das Spielende, anmutig Neckende ab, das des Romantikers Tieck eigentliche Note und für Motive solcher Art unerläßlich ist. So sind denn gerade die Elfenzenen im „Auge der Liebe" die am wenigsten gelungenen.

Ein kurzes „Vorspiel in Lüften" beginnt in dieser Welt und stellt das Thema und Ziel der Haupthandlung auf. Zur Strafe dafür, daß Titania einen jungen Günstling ihres Gatten der Weisheit abspenstig gemacht und zur Liebe verlockt hat, befiehlt Immermanns gegen den Shakespeareschen vergröberter und unliebenswürdiger Oberon dem Droll, die schöne Prinzessin Amanda in Neapel, Titanias Liebling, in Wüsteneien zu führen und derart zu entstellen, daß selbst der eigene Bruder sie nicht mehr erkenne. So lange soll die Verzauberung auf ihr lasten, „bis das Aug' der Liebe sie entdeckt, und als Scheusal Liebe sie erweckt". Wenn sich der Vorhang über dem ersten Aufzug hebt, ist die Verwünschung schon in die Erscheinung getreten. Der König von Neapel und sein Jägermeister Claudius wiederholen sich redselig, was am Hofe Schlimmes und Unbegreifliches vorgegangen, und führen so, ungeschickt genug, den Zuschauer in die Fabel ein. Amanda ist plötzlich verschwunden und alles, besonders aber der junge Erbe der Krone, in tiefe Trauer versenkt, und da sie — eine durch nichts begründete Wiederholung des Periander-Motivs — nur als teures Pfand des deutschen Königs am Hofe gelebt hat, so droht dem Lande um ihretwillen auch noch Krieg. In der ersten überlangen Szene des zweiten Aufzuges wird er erklärt; der Prinz, dem Claudius an die Seite gesetzt wird, übernimmt darin die Führung. Den dritten Aufzug eröffnet wieder eine der gottlob stets knapp gehaltenen Elfenszenen. Titania gewährt der unglücklichen Amanda, wenigstens im Traume glücklich zu sein. Der Schlaf soll ihr das Leid ersparen, sich von dem Geliebten, der mit dem Heere des Weges kommt, nicht erkannt zu

sehen. Das Bauernhaus, in dem die Arme Unterkunft gefunden, wird zum Hauptquartier des Prinzen erwählt. Er sieht, was leider nicht dramatisch vorgeführt, sondern nur episch erzählt wird, die häßliche Bettlerin aus dem Walde herausschleichen, und nun geschieht das „Wunderbare“, auch Oberon und Titania Unerwartete: er stürzt ihr, sie an ihren unverstellten herrlichen Blauaugen sofort erkennend — weniger rasch wäre glaublicher —, an die Brust. Aber der boshafte Oberon stellt seiner Liebe noch die zweite Probe, das Schreckbild Amanda als Freier an den Hof zu führen. Der vierte Aufzug zeigt Claudius als stellvertretenden Heerführer in arger Verlegenheit; endlich, in höchster Not, erscheint der Prinz und führt die Seinigen zum Siege. Der letzte Aufzug spielt wieder in Neapel. Der König ist ebenso erfreut durch den glücklichen Sieg als bekümmert über den festen Entschluß des für toll gehaltenen Sohnes, das mitgebrachte Monstrum zu heiraten. Durch diesen Entschluß ist aber zugleich die Probe bestanden und in einer letzten Elfenszene, die aber bedauerlicherweise nicht, der ersten entsprechend, auch die letzte des ganzen Stückes ist, wird Amanda schöner wiederhergestellt, als sie war, und der Bund der Liebenden zu allgemeiner Freude geschlossen. Was eigentlich vorgegangen, bleibt den menschlichen Dramenpersonen ein Wunder, denn vom Eingreifen der Elementargeister ahnen sie nichts.

Zwischen die Hauptszenen dieser märchenhaft-menschlichen Doppelhandlung schieben sich nun in allzu reichlich wuchernder Fülle burleske und komisch-satirische Episodenauftritte. Zu einer selbständigen, übrigens dramatisch wie komisch wirksamen Sonderhandlung wächst sich namentlich die Eifersucht des alten Claudius auf sein junges Weib aus. Was den Dichter zu solcher übergebührlichen Breite verführte, war die ziemlich genaue Anlehnung an Jakob Ayrers „Comedia von zweien fürstlichen Räten, die alle beede umb ein Weib buhlten und aber an derselben Statt mit zweien unterschiedlichen Mägden betrogen worden“. Ins Feld ziehend schickt Claudius seinem Weibe, sie auf die Probe zu stellen, selbst die zwei berüchtigtsten Galane des Hofes, die Kammerherren Sey-

bold und Thymian, ins Haus, damit sie dort ihr Glück versuchen. Als Beweis des Gelingens, vor dem er zittert, verlangt er — und hier macht Immermann eine Anleihe aus „Imogen“ — Trauring und Halskette. In Wahrheit hat es mit der kühlen, nüchtern-hausfraulichen Gattin, die den symbolischen Namen Frigida zu Recht führt, keine Gefahr. Ohne daß sie selbst (anders als bei Ayrer) von der ganzen Intrige etwas ahnt, foppt der bei ihr zurückbleibende verschmitzte Diener Johann Türck die albernen Schwerenöter, indem er ihnen die Mägde der ihnen noch nie zu Gesichte gekommenen Dame zuführt. Diesen schmeicheln sie die angelegten Schmuckstücke ihrer Herrin ab und übersenden sie an Claudius, der die völlig unschuldige Gattin racheschnaubend dem König zum Gerichte vorführt. Die zweite Hälfte des letzten Aufzuges wird von der gut aufgebauten und wirkungsvollen Gerichtsszene erfüllt, in der der Prinz, die Klarheit und Schärfe seines Geistes beweisend, den Tatbestand ans Licht bringt. Die beiden gezierten Kammerherren müssen die Mägde heiraten und in die Verbannung gehen. Die eigentlichen Lustspielfiguren, die allerdings von Ayrer im wesentlichen schon vorgezeichnet waren und überdies sowohl von Shakespeareschen Narren wie von Tieckschen Komödiengestalten Farben entlehnen, sind die gelungensten Charaktere des Stückes. Die Poloniusgestalt des eingebildeten, schwatzhaften, vertrottelten Pedanten Claudius, die beiden albernen Hofschranzen, die gleichermaßen an die Edelleute im „Petrarka“ wie an Rosenkranz und Güldenstern und den Hofmarschall von Kalb gemahnen, die beiden Mägde, von denen namentlich Ottilie, die nach höherer Bildung dürstende Empfindsame und Unverstandene, zugleich Trägerin der Satire ist, und nicht zuletzt der dumm-schlaue Türck, der wie der Arminio der „Prinzen von Syrakus“ die Fäden der Verwicklung in den Händen hält, sind ganz lustig und lebendig charakterisiert, streifen freilich nicht selten gar zu sehr das bloß Possenhafte, während anderseits das Komische im Charakter Frigidas nicht voll herauskommt. Auch König und Prinzessin sind blasse Chargenrollen geblieben, dagegen ist der Charakter des Prinzen, der sich

von der weltschmerzlichen Tatenlosigkeit Hamlets zu energischem Handeln und praktischer Lebensklugheit entwickelt, individueller angepackt; zu ihm soll übrigens hie und da der phantastisch-geistreiche Kronprinz von Preußen, der nachmalige Friedrich Wilhelm IV., als Vorbild gedient haben. An Situationskomik besteht kein Mangel, an Wortspielwitzen um so mehr ein Überfluß, als Immermann auch in diesem Drama wieder viel fades Zeug mitunterlaufen läßt. Recht lustig ist der aus lauter hochtrabenden Zitaten zusammengesetzte Dialog zwischen Ottilie und Thymian. Überall wird die Gelegenheit wahrgenommen, den Abgeschmacktheiten des Zeitgeistes eins auszuwischen. Romantische Ironie nach Art der Tieckschen Komödien liegt z. B. vor, wenn Claudius — bei dem Immermanns Fehler der direkten, der Selbstcharakteristik wieder besonders stark auffällt — sagt: „Wenn wir in spätern Zeiten lebten, würde man mich Chef des Generalstabs nennen; weil wir uns aber noch im sogenannten Mittelalter befinden, so weiß ich selbst nicht, wie ich eigentlich heiße." Mit Recht hat der Dichter von einer genaueren Zeitcharakteristik abgesehen; die Zeit ist, um mit Hebbels „Genoveva" zu reden, die poetische.

Die Szenen höheren Stils sind im allgemeinen in Versen, und zwar meist trochäischen gehalten, während in der Burleske die Prosa vorherrscht; die Elfenauftritte, die Immermann musikalisch inszeniert wünschte, sind gereimt.

Wieder gab es allerlei Verlegernöte, ehe der Dichter sein Stück bei Schulz und Wundermann unterbrachte; hier erschien es 1824. Immermann selbst war nicht recht zufrieden mit ihm und auch Heine verhehlte nicht seine Einwendungen; „wenn man es mit seinem Titel liest," schreibt er seinem Freunde Moser, „so gefällt es, sonst nicht". Die Zeitschriftenkritik war geteilter Meinung, doch fand Immermanns Talent im allgemeinen lebhafte Anerkennung, und mehrfach wurde sein neuestes Stück auch als sein bisher bestes bezeichnet. Für die Aufführung hat er es einer Bearbeitung unterzogen, über die wir nur durch einzelne Angaben unterrichtet sind: Oberons Günstling und der Prinz sind eine und dieselbe Person

und damit Liebes- und Elfenhandlung fester vernietet; ferner findet jetzt die Erkennung der entstellten Amanda durch den Prinzen nicht mehr hinter der Szene, sondern vor unseren Augen statt.

Überschauen wir noch einmal diese Dramenreihe, so kommt uns das Mißverhältnis zwischen Masse und Gehalt drückend zum Bewußtsein. Immermann beherrscht nicht seine Stoffe, sondern er wird von ihnen beherrscht. Er vermag nicht, wie Odysseus in der Unterwelt, die blutlosen Schatten von sich fernzuhalten; er verwechselt — auch auf ihn paßt das gute Wort Herman Grimms über Fritz Jacobi — begeisterte Reproduktion mit Produktion. Oft gab er anderen die Schuld an dem Ausbleiben des Erfolgs, vor allem dem bestehenden Theater, das sich ihm versagte; das ist ja auch die Klage und Anklage seines Halbbruders, des Helden der „Epigonen". Zuzeiten aber brachte er Selbstkritik genug auf, die Ursachen seiner Fehlschläge in sich selbst und seiner mangelnden Reife zu finden. So schreibt er am 28. Juni 1823 an Abeken: „Wenn ich alle meine bisherigen Versuche betrachte, so ist jeder immer durch ein Hauptmißverständnis entstellt: diese Bemerkung würde mich zur Verzweiflung bringen, wenn ich nicht den Mut hätte, mich immer von vorn wieder als Anfänger zu betrachten und das Geleistete ganz bei Seiten zu setzen, um mir einen andern, richtigern Weg zu suchen." Zu diesen Mißverständnissen und Fehlern gehört vor allem, wie wir im einzelnen festgestellt haben, sein technisches Ungeschick, das immer wieder durch Verknüpfung mehrerer Handlungen die Einheit zerstört und namentlich in den meist überlangen ersten Akten und der so oft verfehlten Exposition zutage tritt. Dazu kommen die Mängel der Charakteristik, die dürftige Zeitfarbe in den geschichtlichen Dramen, die Stillosigkeit, mit der der Dichter, obwohl selbst Romantiker, zugleich satirisch die Romantik verspottet, die formale Schwerfälligkeit, die geschmacklosen Entgleisungen. Verse wie „Das kann wohl sein, bedeutet aber nichts" im „Periander" oder „Manches hier zu untersuchen bliebe" im „Auge der Liebe" sind barste Prosa. Und dann die so oft sklavische

Anlehnung an fremde Vorbilder! „Der strenge stolze Immermann, dessen frühere Dramen immer erkennen lassen, welches Muster er eben vorher studiert hatte“ — so äußerte sich bedauernd Kinkel, und Treitschke, der dem ihm im allgemeinen so sympathischen Dichter schön gerecht wird, muß doch im Hinblick auf seine Anfänge feststellen: „Keiner unserer namhaften Dichter hat so viel Verfehltes oder Halbgelungenes geschaffen.“

Es bedurfte des Optimismus eines tieferen Einblicks in Immermanns Menschentum, um von seinen Anfängen auf den künftigen großen Dichter zu schließen. In einer sehr umfänglichen Besprechung der Immermannschen Jugenddramen, die 1826 in den Wiener „Jahrbüchern der Literatur“ erschien, spricht sich der mit dem lebendigen Theater wohl vertraute ungenannte Kritiker — es ist Willibald Alexis — ebenso eingehend wie einsichtig über unseren Dichter aus. Er macht ihm zum Vorwurf, daß er nicht für die Bühne, sondern nur für Leser geschrieben habe, bezeugt aber bei aller Strenge des Urteils im einzelnen und im ganzen doch lebhafte Sympathie für den Verfasser und Achtung für seine Begabung. Und Zelter, der Immermann damals in Münster kennen lernte und einige seiner Gedichte vertonte, vertraute der Zukunft und schrieb an Goethe, ihn damit für Immermann günstiger stimmend: „Sein Talent scheint mir noch zu abhängig; seine Liebe ist nicht ganz sein, und er wäre alt genug etwas Eigenes zu leisten. Seine Person und sein Wesen haben mir wohlgetan, und da er die guten Muster kennt, wollen wir ihn geduldig erwarten.“

Noch verfehlter als Immermanns Dramatik ist seine Lyrik, zumal die in der Ausgabe der „Gedichte“ von 1822 zusammengefaßte seiner Frühzeit. Nur wenige der an hundert zählenden Stücke — etwa „Merlins Grab“ und „Das Requiem“ — sind mehr als schablonenhafte Dutzendware. Wohl spürt man hie und da die Sehnsucht nach dem Hohen, nach reiner Kunst, aber zwischen Wollen und Können starrt eine tiefe Kluft. Vergebens sucht man Herzensleidenschaft, Naturgefühl, Gedankentiefe; nicht einmal die

Zeit erscheint in eigenartiger Widerspiegelung. Auf keinem Gebiet kommt Immermanns Persönlichkeit zu so dürftigem Ausdruck. Er ist nichts weniger als ein berufener Lyriker, der sich auf Grund eines unentrinnbaren inneren Triebes in lyrischen Urtönen ausspricht. Es sind vielmehr Gedichte von „Nebenstunden", in denen ein reflektierender Verstandesmensch holprige Verse drechselt, es ist seelenloses poetisches Handwerk. Nirgends in Immermanns Werken vermißt man so peinlich das höhere spezifische Gewicht und die persönliche Note. Nur zu oft gebraucht er — was ein Gedicht dieser Sammlung als „schwerste Sünde" geißelt — den Musengaul wie einen Karrengaul, füllt er Papier, ohne begeistert zu sein. Das meiste ist unoriginell und hausbacken und verrät einen empfindlichen Mangel an dichterischer Selbstkritik, ja selbst an einfachem menschlichen Takt. Die gar zu reichlich zu Markte gebrachten Gelegenheitsgedichte sind vielfach schal und nicht ins Überpersönliche erhoben, die zahlreichen „Scherze" oft platt und läppisch, die lehrhaften Stücke nichts als gereimte Prosa, die Epigramme matt und salzlos, die Romanzen breit und verschwommen, selbst die Gruppe „Vaterland" erhebt sich nicht über den Durchschnitt. In so vielerlei Gattungen das Buch sich versucht, einen eigenen Ton weist es nirgends auf. Der Verfasser singt meist nur oft Gesungenes nach. Bald sind Goethe und auch Schiller, bald Tieck, Fouqué und Uhland die leicht kenntlichen Muster. Womöglich noch tiefer als der Gehalt steht die Form. Es mangelt an künstlerischer Verdichtung und das Ohr wird durch leeres Geleier, durch blecherne Klänge beleidigt. Obendrein gefällt sich der Verfasser noch in anspruchsvollen Maßen wie Sonetten, Terzinen, Distichen und freien Rhythmen, die zu meistern ihm nicht gegeben ist. Von innerer Form darf kaum gesprochen werden. Kurzum, dieses durchaus unreife Buch war am allerwenigsten dazu angetan, Immermanns Dichternamen zu Ehren zu bringen. Die Kritik, soweit sie von ihm überhaupt Notiz nahm, machte daraus auch kein Hehl, und dem Lyriker Immermann versagte selbst der so lobbereite Heine die Gefolgschaft.

Endlich hat sich Immermann auch in seinen Anfängen schon auf dem Gebiete der Prosaepik versucht, das heißt auf dem Felde, von dem er einst seine reifsten und schönsten Früchte ernten sollte. Und hier wittern wir denn aufatmend Morgenluft und ahnen eine Zukunft. Haften auch den Erstlingen des Erzählers noch die Schlacken seiner allgemeinen menschlichen und künstlerischen Unzulänglichkeit an, so spürt man doch schon, daß er hier seinen eigensten Bereich betritt, und beobachtet aufwärts führende Entwicklungsstufen. Haben seine Dramen den Stoff meist von außen empfangen, so sind seine Prosaerzählungen überwiegend aus dem inneren Erlebnis erwachsen und viel reicher an Persönlichkeitswerten.

An der berühmten Stelle der „Epigonen", wo die Gegenwart als freudlose Übergangsperiode gekennzeichnet wird, sagt Hermann, in den der Dichter ja gar manches von sich selbst gelegt hat: „So darbt unser Herz über den Mangel eines Freundes, einer Geliebten, eines Hauses sich zu Tode, und wenn es sich auf einem andern Altare opfern möchte, so fehlt eben dieser. Wahrlich, es ließe sich ein Werther des neunzehnten Jahrhunderts schreiben, der an diesem Doppel- und Nichtzustande verginge, und dessen Klagen auch rührend und beweglich ertönen würden." Diesen „Werther" des neunzehnten Jahrhunderts hatte Immermann längst zu schreiben versucht in seinen „Papierfenstern eines Eremiten". Und wenn er hier seinen Helden sagen läßt: „Ich habe die Eremitenkutte übergezogen und das härene Gewand angelegt; beides stachelt und schmerzt gewaltig", so knüpft er vielleicht unmittelbar an des Goetheschen Werther Äußerung an: „Die einsame Wohnung meiner Zelle, das härene Gewand und der Stachelgürtel wären Labsale, nach denen meine Seele schmachtet." Immermanns Roman ist aber durchaus kein klassizistisches Werk, sondern der epische Erstling eines noch suchenden Dichters, der, von jungdeutscher Zerrissenheit angekränkelt, in künstlerisch-technischer Hinsicht, namentlich in der formlosen Zusammenschachtelung verschiedenartiger Bestandteile, vorzugsweise von der Romantik abhängig ist, obwohl auch sie von der die Dichtung durchsetzenden Satire getroffen wird. Neben

dem Goetheschen Briefroman schweben auch diejenigen Hölderlins und Tiecks, Brentanos und Arnims vor. Das spätere Wort der „Memorabilien", daß alle Schöpfungen des Menschen das Gepräge der Stimmung in sich trügen, in welcher er schaffe, gilt voll von den „Papierfenstern", und „jener bittere Grimm über eine nüchterne, unempfängliche Gegenwart, jene tiefe Feindschaft gegen die Zeit", die der gleichzeitige Kritiker Immermann in Heines „Gedichten" findet, beherrschen auch den Dichter Immermann.

Das unselbständige Zwittergebilde erschien, vier Jahre zuvor begonnen, im Jahre 1822 bei Schulz und Wundermann im Druck. Der Dichter bezeichnet sich, Goetheschen, Jean Paulschen und E. T. A. Hoffmannschen Spuren folgend, nur als den Herausgeber überkommenen Materials. Die knappe Rahmenerzählung berichtet von einem seltsam verschlossenen Manne, der ein entbehrungsreiches Einsiedlerdasein geführt und die zerbrochenen Fensterscheiben seines dürftigen Wohnraums mit Manuskripten verstopft und verklebt hat. Nach seinem Tode nimmt der Herausgeber, der jenen flüchtig gekannt und sich lebhaft für ihn interessiert hat, diese Papiere an sich und legt sie nun ihres bemerkenswerten Inhalts wegen unüberarbeitet der Leserwelt vor. In ihnen hat der Eremit das Bedürfnis gestillt, „sich selbst seine bedeutendsten Lebensmomente anschaulich zu machen", ohne an eine dereinstige Veröffentlichung zu denken. Der Dichter gibt seine Konfessionen als eine „Krankheitsgeschichte" heraus.

Der an Umfang und Wert erheblichste Teil des uneinheitlichen Werkes ist der Briefroman „Friedrich". Die meisten und wichtigsten der Briefe stammen von Friedrich, dem Eremiten, in dem sich Immermann selbst ausspricht; ihr Adressat trägt seinen Vornamen Ludwig wohl im Gedenken an Freund Schiele. Wie übrigens Friedrich in den Besitz seiner und der anderen vorliegenden Briefe gelangt ist, wird nicht begründet und wäre auch kaum zu begründen. Die geschilderten Örtlichkeiten des Romans sind unverkennbar Magdeburg, Halle, der Harz einerseits, die Münsterische Umgebung mit ihren braunen Heiden und eingeschlossenen Kämpen anderseits, die Zeit die vom Dichter selbst durchlebte Gegenwart.

Friedrichs Jugendgeschichte mit ihrer unbefriedigenden aufklärerischen Erziehung, der Universitätsaufenthalt mit seinen studentischen Händeln, die Teilnahme am Befreiungskriege, die starke Neigung zum Drama und zu Liebhaberaufführungen, alles das ist persönliches Bekenntnis des Dichters. Die verzweifelte „Eremitenlage", in der sich Immermann, den „Memorabilien" zufolge, vor der Schlacht bei Leipzig selbst fühlte, die Selbstmordgedanken, die sein Liebesleid in ihm wachrief, spiegeln sich gleichfalls in Friedrich wieder, und dessen Tagebuch deckt sich wohl vielfach mit dem des Dichters und setzt sich mit Büchern auseinander, die dieser selbst in den ersten Münsterischen Jahren gelesen hat. Vor allem aber sind die beiden Frauen, die entscheidend in Friedrichs Leben eingreifen, denen nachgebildet, die Immermanns erste unglückliche Liebeserfahrungen bedingt haben: die Cölestine und die Christel des Romans entsprechen Luise v. Strasser und Amalie Herzbruch. Die stoffliche und künstlerische Ausgestaltung lehnt sich sehr eng an den „Werther" an, den der Student Immermann einmal als den „eigentlichen Sohn des Dichters, das Buch, das Werk schlechthin" gepriesen hatte: nicht nur in Aufbau und Stimmung, in Darstellung der Landschaft und Anordnung der Personen, sondern auch in einzelnen Motiven. Auch Friedrich hält sein Herzchen wie ein krankes Kind, auch ihn zieht es zum unverbildeten Volk, zu den Armen und den Kindern, auch er sucht Heilung in der Natur. Die Tiefe und Unmittelbarkeit Goethescher Menschendarstellung und Goetheschen Naturgefühls ist Immermann freilich nicht erreichbar. Die beiden geliebten Frauen zumal sind blasse Schemen geblieben. An dem großen Vorbild gemessen wirkt das Nachbild konventionell, matt und farblos, hie und da anderseits wilder und maßloser; nur an einzelnen Stellen spricht sich, fast zu unserem Erstaunen, auch hier ein wirklicher Dichter aus. Neben Goethe hat besonders Jean Paul, zumal mit seinem „Titan", die Handlungsführung und die Gedankenwelt der „Papierfenster" wesentlich beeinflußt. So haben die beiden wesensverschiedenen großen Dichter ja auch bei G. Kellers epischem Erstling gemeinsam Pate gestanden.

Bei Köhlersleuten im Gebirge ganz für sich lebend, erzählt Friedrich dem Freunde in rückschauenden Briefen die Erfahrungen, die ihn zu einem zerrissenen Weltschmerzler gemacht haben und in Hamlet das Bild seiner Zeit sehen lassen. Die erste Liebe hat ihn betrogen und ein eingelegter Brief von Cölestinens Tante an ihre Freundin berichtet von dem, was vorgegangen. In einem Augenblick weicher Entrücktheit hat die Geliebte dem Werber ihr Wort gegeben, gleich darauf aber ihre Übereilung erkannt und wenig später einem anderen die Hand gereicht; Friedrich hat heimlich der (im Magdeburger Dom stattfindenden) Trauung beigewohnt. Nach stürmischer Verzweiflung findet er wider Erwarten ein friedliches Idyll in einem Harzdörfchen, wo Ludwigs Stiefschwester erzogen wird. Die offenbar nach dem Vorbilde der Sesenheimer Friederike geschilderte Christel fesselt ihn je länger je mehr durch ihre Unschuld und einfache Lieblichkeit; Pessimismus und Europamüdigkeit weichen, er fühlt sich von schwerer Krankheit genesen und bei einem nach Wertherischem Muster dargestellten furchtbaren Gewitter sinkt sie hingegeben in die Arme des Geliebten. Ludwig weiß wohl, warum er dem allen sorgenvoll, warnend und abmahnend zuschaut; und in der Tat, bald nach dem Verlöbnis beginnt Friedrich zu seinem eigenen Entsetzen zu erkalten und die Mängel in Christinens Bildung peinlich zu empfinden. Das Feldblümchen, in die fremde städtische Umgebung verpflanzt, enttäuscht ihn geradeso, wie für Goethe Friederike in Straßburg an Reiz verlor, und zugleich erwacht die alte, nur scheintot gewesene Leidenschaft für die erste Geliebte von neuem mit unbezwinglicher Macht. Diese Handlung ist sicherlich abhängig von der des „Titan“, in dem Roquairol sich vorübergehend von Linda dem schlichten guten Landkinde Rabette, der Pflegeschwester seines Freundes Albano, zuneigt, um nach der Erkenntnis seines Herzensirrtums sich doppelt leidenschaftlich der ersten Geliebten wieder zuzuwenden. Friedrich hält sich von Christel fern, verstummt gegen Ludwig und vertraut nur seinem Tagebuch an, was ihn quält und zu vernichten droht. Christels dörflicher Brackenburg, durch ihn elend gemacht, ist zum Ver-

brecher geworden: ein deutliches Gegenstück zu den Nebenerzählungen von dem unglücklichen verliebten Bauernburschen und dem durch seine unerwiderte Leidenschaft wahnsinnig gewordenen Schreiber in Goethes Roman. Die arme unschuldige Braut verzehrt sich in Kummer und Leid. Friedrich rafft sich zu dem für ihn so furchtbaren Entschluß auf, seine Pflicht an ihr zu erfüllen und mit ihr vor den Altar zu treten. Ein „Zusatz von fremder Hand" schildert den Hochzeitstag. Das Erscheinen der einzig geliebten Cölestine, deren Teilnahme Friedrich sich ausbedungen, beraubt ihn vollends aller Fassung und in halber Betäubung greift er zur längst bereit gehaltenen Giftflasche. Die Nachricht davon gibt der armen Christel den Tod, während er selbst mit dem Leben davonkommt. Er zieht sich als Eremit in die Einsamkeit zurück und verbringt den Rest seines verfehlten Daseins als bescheidener Abschreiber für Advokaten in eigener Dürftigkeit, aber dennoch als verehrter stiller Wohltäter des Landvolks, besonders der Kinder. In dieser Abgeschiedenheit schreibt er seine Lebenserfahrungen und Einsichten nieder. Eines Morgens findet man ihn verhungert, „weil er den Eigensinn gehabt, durchaus nur für Bezahlung etwas anzunehmen". Das Motiv des Verhungerns wählt Immermann wohl im Hinblick auf das Ende Ottiliens in den „Wahlverwandtschaften", die auch sonst vielfach widerklingen. An einer früheren Stelle lehnt sich der Goethe-Verehrer und Goethe-Nachahmer deutlich an das Sankt Josephs-Idyll der „Wanderjahre" an. Vor allem aber hat er sich im ganzen Stil seiner schon beachtenswert reifenden Prosa unverkennbar an Goethe gebildet, dessen „Geschwister" in seinem Roman hohes Lob empfangen. Nach dem Vorbild Jean Pauls kargt auch Immermann nicht mit allerlei „Beigaben" zu dem eigentlichen Roman. An den „Friedrich" schließen sich ein paar Seiten von Friedrich verfaßter „Vermischter Gedanken" von der Art romantischer Fragmente und Ideen. Sie sind nach „Fensterscheiben" bezeichnet, wie die Niederschriften in Chamissos „Salas y Gomez" nach Schiefertafeln, und verraten in der Gesuchtheit solcher Betitelung gleichfalls den Einfluß Jean Pauls. Wer, meint der

Eremit mit einer der Goetheschen Ottilie abgelauschten Wendung, könne mehr Beruf haben, die Irrwege des Geschlechts aufzudecken, als einer, der sie selbst gegangen sei! Warnen und womöglich bessern möchte er die Menschheit, gegen die er weder Haß noch Verachtung empfinde. „Sei ein Mann und folge mir nicht nach!", das ist auch des neuen Werther-Dichters Losung. Das Elend der Gegenwart beobachtend und mit der besseren Vergangenheit vergleichend, fühlt er sich zur Satire getrieben: „An der verwesenden Zeit muß er, wie die Schmeißfliege am Kadaver, eine Weile nagen." „Satiren" schlechthin ist denn auch der nächste Teil der „Papierfenster" überschrieben. In Motiven und Ausdrucksweise wieder stark von Jean Paul abhängig, setzt Immermann sich in ihnen und in einer zweiten Folge aphoristischer „Vermischter Gedanken", die sich anschließen, spottend und strafend, in beidem übrigens übertreibend, mit seiner Zeit auseinander. Dahin sind die Tage des großen Aufschwungs, nirgends sieht er einen großen Mann und selig preist er die im Befreiungskriege Gefallenen. Scharf geht er mit dem „Zeitgeist" ins Gericht, den das öde Versanden auf allen Gebieten, das leere, matte Dahinvegetieren, die kleinliche Selbstbespiegelung kennzeichnen. Die windstille reaktionäre Biedermeierzeit ist der Müdigkeit und Schlaffheit verfallen, vergebens sucht sie die verlorene Natur und bringt allenthalben nur Surrogate des geistigen Lebens auf; in Fieberschauern ringt sie um ihre Erneuerung und Verjüngung. Ihr Anblick hat den Dichter zum Pessimisten gemacht. Noch weit tiefer als in den „Epigonen" krankt er in diesem seinem ersten Zeitroman an dem Schicksal des Nachgeborenseins. Gleich Jean Pauls „Einfältiger, aber gut gemeinter Biographie einer neuen, angenehmen Frau von bloßem Holz" und Hoffmanns „Automate" geißelt sein „Avertissement von kürzlich erfundener hölzerner Gesellschaft" die leere, fade Schöngeisterei, gleich Liscow preist er ironisch die Notwendigkeit und Nützlichkeit elender Skribenten, insbesondere schriftstellernder Frauen, und Anleihen aus Lichtenberg und Jean Paul zugleich bedeuten seine unangenehm witzelnden „Morgenbetrachtungen über den Hundeschwanz". Er

hält Abrechnung mit Presse und Buchhandel, mit der zahmen und schalen Satire der zeitgenössischen Schriftsteller und der sie verfolgenden Zensur, namentlich aber mit dem Drama und Theater der Zeit. Publikum, Rezensenten, Schauspieler, vornehmlich aber die Theaterdichter müssen ihm herhalten. Er, der als Dramatiker selbst zumeist doch vergeblich aus den Niederungen nach oben strebt, schilt das lauwarme Zuckerwasser des Rührstücks und die Verirrungen der Schicksalstragödie; nicht nur die Müllner und Kotzebue, von denen zu borgen er doch selbst nicht verschmäht, trifft seine Geißel, sondern auch den ihm unerreichbaren Dichter der „Sappho“. In alledem bedient sich Immermann des alten eisernen Bestandes satirischer Einkleidung: des Wörterbuchs, der Leichenrede, der geschäftlichen Anpreisung, der ironischen Lobpreisung usw., nicht anders als der selige Rabener; und frei nach Sternes „Tristram Shandy“ läßt er ein paar Druckseiten ganz leer „zu beliebiger Ausfüllung nach eigener Phantasie“. Die Satiren und Aphorismen, denen es obendrein vielfach an Wucht und Schlagkraft mangelt, lassen den Zusammenhang, in dem sie gedacht sind, und die Einheit des Ganzen vermissen. Sie werden stellenweis zu losen, unverbundenen Tagebuchstoßseufzern und Tagesbemerkungen, in denen sich Immermann z. B. über die Tat Sands, die neue Erfindung des Steindrucks, seine jeweilige Lektüre ausläßt. Am empfindlichsten aber wird der Rahmen des Romans gesprengt durch die Einlage des einaktigen Dramas „Die Verschollenen“, das mit dem Ganzen noch weniger verschweißt ist als etwa Mörikes „Letzter König von Orplid“ mit dem „Maler Nolten“.

Den Schluß endlich bilden Novalis nachempfundene und nachgebildete „Hymnen“ in Prosa. Die erste, „An die Entsagung“, tut zu wissen, daß der Eremit noch einmal zu den Stätten seiner Erlebnisse gewallfahrtet ist; unerkannt ist er noch einmal Cölestinen genaht und reuig hat er auf Christels stillem Grabe gesessen. Er hat schwer gebüßt und schließlich in der Erweisung von Liebe den besten Ersatz für entbehrte Liebe gefunden. In der zweiten Hymne, dem „Nachtgesang eines Verhungernden“, nimmt der versöhnte Menschenfeind Abschied vom Leben. Aber wie weit ist der Dichter

hier noch entfernt von dem wahrhaft befreienden Humor seines letzten Romans! Noch hat er sich dem Skeptizismus und der Resignation nicht entwunden und zaghaft nur läßt er sein Werk ausklingen in den Glauben, daß aus der Zerstörung neues Leben, aus den Ruinen kräftiges Grün und Blumensaat dereinst erwachsen werden. Was uns der so stark bejahende „Münchhausen“ überzeugend vor Augen stellt, die aus Schutt und Moder erblühende reine Blume einer neuen, schöneren Zeit, davon wissen die „Papierfenster“ noch nichts zu künden.

Mit romantischer Ironie das Werk im Werke selbst anziehend, sagt der Dichter in den „Vermischten Gedanken“: „Alles muß der Mensch verantworten, nur nicht Influenzen. Die sind reine Last des Schicksals; selbst die Papierfenster eines Eremiten bleiben nicht frei davon.“ Literarische Abhängigkeit in Stoff und Form offenbart sich in dem Roman nicht minder als in den gleichzeitigen Dramen. Dennoch überragt er diese an Bedeutung, sowohl an rein künstlerischer als auch besonders in Hinsicht auf Immermanns ganze Entwicklung und deren Endziel. Er betritt mit diesem Roman zum erstenmal sein eigentliches Feld, das der Erzählung, der Prosa, der Gegenwart. Der Stoff der „Papierfenster“ ist nicht ein beliebiger, weit hergeholter, sondern ein erlebter, mit eigenem Blute genährter, der Gehalt des Werkes dementsprechend größer als der der Dramen. Das Motiv der Liebe zwischen Angehörigen verschiedener Stände, zwischen vornehmer Bildung und ländlicher Schlichtheit kehrt sowohl in den „Epigonen“, in der gleichfalls in Briefen erzählten Geschichte von Hermanns Vater, wie im „Münchhausen“ wieder. So hoch die Prosa der „Papierfenster“ die Verse des jungen Immermann übertrifft, von der kernigen Eigenart und urwüchsigen Frische seiner Reife läßt sie noch nichts ahnen, und dasselbe gilt von dem hier noch unfreien und unfrohen Humor des Dichters. Immerhin, wir verzeichnen einen Anfang, der Besseres erhoffen läßt, einen ersten Schritt zum spät erreichten Ziel. Immermann sandte das Buch mit einem Begleitschreiben an Goethe, Antwort erhielt er nicht.

In den ersten neun Nummern einer dürftigen kleinen Dresdener Zeitschrift des Jahres 1823, dem von Ferdinand Philippi herausgegebenen „Merkur. Mitteilungen aus Vorräten der Heimat und der Fremde, für Wissenschaft, Kunst und Leben", findet sich der wenig umfangreiche Beitrag: „Mein Jugendleben. Humoristische Erzählung. Von Immermann." Die Geschichte weist einige stoffliche Anklänge an die „Papierfenster" auf und hat in der übrigens recht konventionellen Darstellung der Liebe etwas von deren Empfindsamkeit, im ganzen aber ergeht sie sich keineswegs in Wertherischer oder zeitgenössischer Romantik und ihren gefühlvollen oder spielenden Arabesken, sondern bewegt sich flott und knapp in einem realistischen Stil, der namentlich auch in seiner humoristischen Tönung an den englischen Roman erinnert. Persönliche Eigenart und künstlerische Reize hat die offenbar sehr rasch hingeworfene und recht leicht wiegende Erzählung nicht aufzuweisen. Sie spielt sich in der biedermeierisch engbrüstigen Honoratiorenwelt der deutschen Kleinstädter ab, wie sie Kotzebue so gern darstellt. Ihr Held, ein Dutzendmensch ohne besondere Charakterzüge und besondere Schicksale, erzählt in der ersten Person seine höchst einfachen, durch nur ganz unbedeutende Hindernisse retardierten Erlebnisse; sie führen von der Geburt über einige Knabenstreiche zu seiner ersten Liebe, die den jungen Aktuar leicht und schmerzlos in den Hafen einer Spießbürgerehe einlaufen läßt. Von einer inneren Entwicklung, von irgendeinem Problem oder irgendeiner Idee ist keine Rede; in dieser Umwelt haben die Schatten Werthers und Hamlets nichts zu tun. Der Humor ist gar dünn. Wir werden fast ausschließlich mit einer Situationskomik abgespeist, die sich sogar bis zum Läppischen herabläßt. Ihr Hauptträger ist eine in den jungen Helden vernarrte ledige Tante Sybille, die fortwährend zu ihrem Punktierbuch läuft und im Kaffeesatz grübelt. Entwicklungsgeschichtlich interessiert die Erzählung durch den Zug zum Natürlichen, der auf die späteren „Epigonen" vorausweist. Erinnert sie an deren erstes Buch, so berührt sich stofflich mit dem dritten und seinen pädagogischen Händeln eine in Nummer 41 und 42 des-

selben „Merkur"-Jahrgangs ohne Angabe des Verfassers abgedruckte noch viel kürzere Erzählung „Aus Davids Leben. Alles Wahrheit. Von ihm selbst geschrieben." Dieses nicht minder unbedeutende und fade Bruchstück ist die Ich-Erzählung eines in seinen Mußestunden erfolglos dichtenden „Privatgelehrten". Der Stil ist ebenfalls realistisch. Der Humor gefällt sich hier in Zeitsatire und einiger Selbstironie. Beachtenswert ist an beiden Erzählungen die Tendenz zum humoristischen Roman in Memoirenform und mit zeitgeschichtlichem Gehalt: die „Epigonen" kündigen sich an. Und das im „Gesellschafter" des Jahres 1825 veröffentlichte Bruchstück aus einem im Jahre 1823 entworfenen Roman „Leben und Schicksale eines lustigen Deutschen" ist nichts anderes als die Urfassung der ersten drei Kapitel des späteren großen Zeitromans.

Wir sind damit die gesamte, nur allzu stark in die Breite gewucherte Jugenddichtung Immermanns durchgegangen und nur hie und da auf wahrhaft Bedeutsames gestoßen. Im ganzen bleibt seine Leistung noch weit hinter seinem Streben zurück. Noch ist er sich des rechten Weges nicht sicher bewußt, zu künstlerischer Eigenart nicht ausgereift. Gleich Hebbel oder Keller gelangt er nur auf Umwegen zu der ihm gemäßesten dichterischen Gattung. Schmerzliche Enttäuschungen, die zur beherrschenden Grundstimmung und Lebensanschauung dieser Jahre die Entsagung machen, und schwere Seelenkonflikte, die ihn in Schuld zu verstricken drohen, erschweren es zugleich dem Dichter, sein wahres Selbst zu finden, und machen den auch mit den äußeren Weltläuften Unzufriedenen so recht zum Sohn seiner gärenden, unfrohen Zeit, von der er in den „Epigonen" klagt: „Sie duldet kein langsames, unmittelbar zur Frucht führendes Reifen, sondern wilde, unnütze Schößlinge werden anfangs von der Treibhaushitze, welche jetzt herrscht, hervorgedrängt, und diese müssen erst wieder verdorrt sein, um einem zweiten, gesünderen Nachwuchse aus Wurzel und Schaft Platz zu machen." Bis er sich in diesem großen Zeitroman vom Fluch des Epigonentums frei schrieb, war Immermann selbst der Typus eines Epigonen.

5. Krisenjahre

1824—1827

> Unreine Lebensverhältnisse soll man niemand wünschen: sie sind aber für den, der zufällig hineingerät, Prüfsteine des Charakters und des Entschiedensten, was der Mensch vermag.
> Goethe, Maximen und Reflexionen.

> Fehlt das äußre freie Wesen,
> Leicht erkrankt auch das Gedicht.
> Uhland.

Über Oschersleben, wo Lottchen, die verheiratete Schwester, lebte, langte Immermann Ende Januar 1824 wieder an in der Vaterstadt, ein anderer, als er sie verlassen hatte. Wenige seiner Blütenträume waren gereift, aber er haßte darum das Leben nicht, das ihn so hart in die Schule genommen, noch haderte er weltschmerzlich mit dem Schicksal, das ihn doch rasch zum Manne geschmiedet hatte. Freilich die Widersprüche, in die es ihn verstrickt, hatte er noch nicht in sich gelöst; gewaltig riß und stürmte es in seinem Innern. Er sehnte sich nach Vergessen, nach Ausruhen am treuen Mutterherzen, aber noch lebte sein zerspaltenes Herz im Münsterlande, und gleich am ersten Abend erschütterte der leidenschaftlich Erregte die treuen Angehörigen durch einen Ausbruch seines bekümmerten Gefühls. Er wollte entsagen, aber es ward ihm unendlich schwer. Er fand sich in den Verhältnissen der Heimat nicht mehr zurecht, ihre Geselligkeit stieß ihn ab, und er wäre wohl zusammengebrochen, hätte er nicht bei Ferdinand und der Mutter stets liebevolles Verständnis und treuen Trost gefunden, wäre seine physische Natur nicht so stark und zäh gewesen und hätte nicht vor allem „schwerer Dienste tägliche Bewahrung“ seinem strengen Pflichtgefühl den besten aller Auswege aus Seelennot gewiesen.

Einen armen Kriminalrichter, der vom Morgen bis zum Abend inquiriert, nennt er sich in einem Briefe dieser ersten Wochen, und

schreibt in einem anderen: „Ich komme mir, wenn ich beim Schein meiner Morgenlampe mich zu den Akten setze, vor, wie einer von den Schmiedegesellen des Vulkan, die auch mit frühem Morgen das berußte Schurzfell umnehmen und in der Esse zu hämmern beginnen.“ Je weniger der Richterberuf seinen Neigungen entsprach, desto mehr ehrt es seinen Charakter, daß er im Amte nicht nur das Nötigste, sondern sogar Außerordentliches leistete. Sein Fleiß, sein Pflichteifer und seine entschiedene juristische Begabung lenkten früh die Aufmerksamkeit der ihm sehr wohlgesinnten Vorgesetzten auf ihn. Und wie Arnim physikalische Aufsätze verfaßte, Justinus Kerner über das Wurstgift dissierierte, so betätigte sich auch Immermann sogar als Fachschriftsteller. Zwei Fälle seiner Magdeburger Untersuchungsrichterzeit hat er bearbeitet in einem 58 Seiten umfassenden Aufsatz „Beiträge zur Methodik der Untersuchungsführung“, der 1828 im achten Bande der Hitzigschen „Zeitschrift für die Kriminalrechtspflege in den Preußischen Staaten“ erschien, begleitet von lebhaft zustimmenden Fußnoten des Herausgebers, der sehr geneigt ist, die ihrem Plane nach mitgeteilten Untersuchungen für Probe- und Musterstücke anzusehen. In einem vorangeschickten „Brief des Einsenders an den Herausgeber“ erklärt Immermann das Inquirieren für eine Kunst, und daß er selbst dieser Kunst in beachtenswertem Maße mächtig gewesen ist, zeigen die folgenden klar und scharf gegliederten Darlegungen. Der erste Abschnitt, „Geschichte einer Exploratio mentis“, bewährt ihn als Erforscher des Gemüts- und Geisteszustandes eines vierzehnjährigen pathologischen Knaben von entschiedener musikalischer Begabung. Dieser mutet uns fast wie ein Vorbild des im Tanze so einzigartigen, sonst aber geistig und sittlich minderwertigen Flämmchen in den „Epigonen“ an. „Die Geschichte dieser Exploration“, beschließt Immermann seine an der Hand der Akten gegebenen Ausführungen, „möchte auch für den Psychologen nicht ohne Interesse sein. Mir wenigstens gewährte die Untersuchung den seltsamen Anblick einer Natur von hervorstechender künstlerischer Disposition, einer Natur, die unter günstigen Umständen sich wahrscheinlich in

einem hohen Grade auszeichnen würde, jetzt aber, verwildert und verwahrlost, auf eine schauderhafte Weise, in Gefahr steht, in das tiefste Verderben zu geraten." Die zweite Teilabhandlung, betitelt „Versuche, die Gewißheit des Tatbestandes herzustellen", legt die Unzulänglichkeit der angebotenen Beweise in einer Anklage wegen Abtreibung dar. Überall sehen wir Immermann bemüht, einerseits den einzelnen Fall mit einer wohlerwogenen Methode zu behandeln, anderseits an ihm das Grundsätzliche ebendieser erprobten Methodik herauszustellen und sie auch für andere nutzbar zu machen. Der Aufsatz ist leider nicht nur mit lateinischen juristischen Fachausdrücken gespickt, sondern auch mit einer Unmasse entbehrlicher Fremdwörter überladen, dergleichen uns in allen übrigen Prosaschriften Immermanns empfindlich stören.

Wiederholt beklagt Immermann in dieser zur Sammlung so wenig geeigneten Zeit sein dichterisches Verstummen. Aber ablenkende geistige Beschäftigung ist ihm gerade jetzt mehr denn je Bedürfnis, und versagte der Poet, so sollte doch wenigstens der Kritiker in ihm neuerdings auf den Plan treten. Sein „Brief an einen Freund über die falschen Wanderjahre Wilhelm Meisters" hatte verdienten Beifall gefunden. Er plante jetzt weitere derartige kritische Arbeiten über fremde Dichtung und hoffte mit einer solchen von der Universität Halle die Doktorwürde zu erlangen. Am 18. April 1824 schrieb er an Frau von Lützow von einem „Aufsatz über das Verhältnis Falstaffs zum Prinzen Heinrich", den er notwendig bis zu Johannis liefern müsse. Er hat das Thema ebensowenig ausgeführt, wie zwei andere, die ihm Professor Carl Georg Jacob in Schulpforta brieflich zur Behandlung empfahl: „De rationibus historiae et tragoediae" und „De ratione fati apud recentiores populos". Wohl aber gelangte zur Ausführung ein Plan, von dem er am 1. Oktober 1824 Abeken Mitteilung macht: „Schon längere Zeit liegt mir im Sinn, über den rasenden Ajax des Sophokles einen Aufsatz zu liefern, und ich habe vor, darin teils das Wesen und die Konstruktion dieser Tragödie selbst, teils meine Ansichten über das griechische

Trauerspiel im allgemeinen, an diesem Beispiele zu entwickeln." Ein halbes Jahr später, am 17. März 1825, meldet er Abeken nach „saurer" Arbeit die Vollendung der Schrift; er bemerkt zu ihr: „Ich kann Ihnen wohl vertrauen, daß dergleichen Aufsätze, wie der über den Ajax von mir mit einer Nebenabsicht geschrieben werden, nämlich der, mich mit der Zeit womöglich aus meiner jetzigen Stellung, die ich ehre, aber nicht liebe, zu einer freieren, liberaleren emporzuarbeiten. Ich werde daher auch noch mehrere solche Arbeiten liefern, die einen wissenschaftlichen Inhalt haben, und dann das Schicksal walten lassen, ob es mich begünstigen will."

Die Schrift „Über den rasenden Ajax des Sophokles" erschien, 92 Seiten umfassend, im Jahre 1825 in dem Magdeburger Verlag von Heinrichshofer und trägt die Zueignung: „Seiner ehrwürdigen Lehrerin der Universität zu Halle widmet diese Blätter aus Dankbarkeit der Verfasser." Sie wurde nicht zum Zwecke der Promotion eingereicht.

Immermanns knappgefaßte, gutgegliederte und klar geschriebene Abhandlung stellt eine recht achtungswerte Leistung dar. War ihm doch das klassische Altertum von früher Jugend an vertraut und hatte er doch das antike Drama, zumal das Sophokleische, für seine eigenen Dramen genugsam studiert! Und seine Ajax-Schrift ist denn auch keineswegs die rein sachlich-fachliche Arbeit eines Gelehrten, sondern hängt tief mit den eigenen Bestrebungen des Dichters zusammen. Sie ist nicht der Versuch eines klassischen Philologen im Nebenamt, sondern eine Auseinandersetzung des Dramatikers Immermann einerseits mit dem zeitgenössischen deutschen Drama im allgemeinen, anderseits mit seinen eigenen Jugenddramen; sie geht also nicht sowohl die griechische als die deutsche Literaturgeschichte an. Immermann war sich der großen Schwächen seiner bisherigen Dramen bewußt geworden und ehe er weiter schreitet, sucht er sich zunächst einmal über seine Fehler klar zu werden, sich durch theoretische Überlegung von ihnen zu befreien, sucht er neue, höhere Ziele und Wege zu erkennen und vorzuzeichnen. Die eingehende Analyse des Sophokleischen „Ajax", die im Mittel-

punkte der Untersuchung steht, ist nicht Selbstzweck, und wichtiger als sie sind für Immermann und uns die Folgerungen, die er aus einem Vergleich mit dem modernen, insbesondere dem deutschen Trauerspiel zieht, sind Einleitung und Schluß, die jene Analyse einrahmen.

In den „Prolegomena" geht Immermann von der damals so vielfach und auch von ihm selbst vertretenen pessimistischen Ansicht aus, daß die dramatische und zumal die tragische Dichtkunst gegenwärtig im Verfall sei, und sucht die Frage zu beantworten, was gerade jetzt die würdige Gestaltung der Bühne hindere. Einen Hauptirrtum erblickt er in dem Vorurteil, daß nur die Nachahmung der antiken Kunst, wie er sie neuerdings von Müllner und Grillparzer praktisch vertreten sieht, der modernen zum Heil gereichen könne. Er verficht demgegenüber die Überzeugung: „Jede Kunst, mithin auch die tragische, ist, der besondern Erscheinung nach, eine historische Erscheinung und bedingt in Form und Wesen durch den Charakter des Volkes, sowie durch die individuellen Umstände ihrer Entstehung." Die Bühne jedes Volkes müsse originell und national sein und fremde Einflüsse, die sie darin beeinträchtigen, von sich fernhalten. Gerade ein Schwanken zwischen entgegengesetzten Grundsätzen — und das hatte Immermann ja am eigenen Leibe erfahren — störe naturgemäß das freie dichterische Schaffen und bringe uns um das Ziel des Strebens: eine eigentliche Nationaltragödie. „Zwischen Sophokles und die Anforderungen der Gegenwart gestellt, verliert der Poet sich selbst und ein festes Ziel aus den Augen und den Grund unter den Füßen." Er belegt diese These an dem Beispiel unserer Größten: die „Braut von Messina" sei das Produkt falscher Theorien und Goethe würde sich „noch reicher, wenigstens grandioser" ausgebildet haben, wäre er ruhig seinen Gang durch den Garten deutscher Art und Kunst fortgewandelt und nicht „von plötzlicher Ehrfurcht für die Alten überrascht" worden. „Aus dem Wunsche, den Irrtum mit zerstreuen zu helfen, ging die nachfolgende Abhandlung hervor. In ihr wird ein unleugbar treffliches Musterstück des Altertums, so vollständig als des Verfassers Kräfte und Einsichten es verliehen, beurteilt,

doch nur mit der Absicht, um infolge jener Analyse die Verneinung, welche in diesem Vorworte ausgesprochen ist, begründen zu können."

In sieben Teilabhandlungen nimmt Immermann alsdann die versprochene Analyse vor und rückt den künstlerischen Wert des Dramas mit bewundernder Anerkennung und feinsinniger Einfühlung ins Licht der ästhetischen Erkenntnis. In dem vierten Abschnitt „Skulptur in der Poesie" führt er den grundsätzlichen Gedanken weiter aus, der sich ihm schon im Sommer 1820 angesichts der Dresdener Altertumssammlungen aufgedrängt hatte und auf den er auch in einem Brief an Frau von Lützow zu sprechen kommt, als diese im Jahre 1824 im Begriff stand, Münster mit Dresden zu vertauschen: „Recht begierig bin ich aus Ihren Briefen den Eindruck zu vernehmen, welchen die Antiken auf Sie machen werden. Mir ist die Statue immer lieber gewesen als das Gemälde, sie bringt auf mich die reinste und gründlichste Wirkung hervor, nie werde ich die Stunden vergessen, welche ich vor den großen Werken des Altertums, deren Anschaun mir zuteil ward, zugebracht habe. Ich glaube auch, daß meine Poesie sich immer mehr zur Skulptur neigen wird — wenn ein heiteres und in seinen notwendigsten Wünschen befriedigtes Leben mich überhaupt noch für die Zukunft als Dichter gelten läßt. Schon jetzt empfinde ich eine Abneigung gegen alles, was nicht notwendig ist, und ein eigentümlicher Fehler meiner Poesie ist, daß sie der malerischen Perspektive entbehrt und alle ihre Gestalten wie eine Steingruppe hinstellt." Er glaubt nun in seiner Abhandlung, seinen eigenen Jugenddramen damit selbst das Urteil sprechend, feststellen zu können, daß die antiken Dichter mehr nach Art der Bildhauer, die modernen mehr nach Art der Maler verfahren. Seine Unterscheidung von antik und modern verfolgt Gedankengänge, die von Goethe und Karl Philipp Moritz, von Schiller und Wilhelm von Humboldt, vor allem aber von Friedrich Schlegel und der romantischen Schule immer von neuem durchgedacht und in Lehrsätze gefaßt worden waren. Immermann ist von diesen Verfassern, deren keinen er anzieht, zweifellos beeinflußt. Auch seiner Unterscheidung zwischen

Skulptur und Malerei in der Poesie könnten wir höchstens eine subjektive Originalität zugestehen; es ist aber mehr als wahrscheinlich, daß er für seine Arbeit auch Wilhelm Schlegels „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“ studiert hat; dort konnte er gleich in der ersten Vorlesung den Satz finden: „Der Geist der gesamten antiken Kunst und Poesie ist plastisch, so wie der moderne pittoresk.“ Nachdem Immermann noch über Wahl und Stellung des Chors und über die tragische Ironie in alter und neuer Dichtung gehandelt, beschließt er seine Untersuchung mit einer zum Anfang zurückkehrenden ausführlichen Beantwortung der Frage, „ob eine Nachahmung der alten Tragödie möglich“ und empfehlenswert sei. Unter scharfer Verurteilung der „Braut von Messina“ und einem Einwand sogar gegen Goethes „Iphigenie“ verneint er sie unbedingt und will den „ehrwürdigen Nachlaß verschwundener Zeiten“ nur zu dem Zwecke betrachtet wissen, „um desto frischer die uns gesetzten Preise zu erkämpfen“.

Die Immermannsche Schrift offenbart eine bemerkenswerte Beherrschung des Gegenstandes und der Fachliteratur über ihn. Doch ist der Dichter mit gelehrten Zitaten sehr sparsam. Er nennt weder Aristoteles noch Lessing und beruft sich vor allem auch auf die Romantiker nicht, deren Einfluß seine Arbeit doch nirgends verleugnen kann. Gleich ihnen, auf Herderschen und Winckelmannschen Anschauungen fußend, sucht er die Gedanken zurückzudenken in den Geist ihrer Urheber, die Literatur als ein Nationalgewächs, als einen Organismus aufzufassen. In einem gleichzeitigen Brief an Frau von Lützow spricht er von seiner Lektüre der „Charakteristiken und Kritiken“ und rühmt die von den Brüdern Schlegel begründete neue Art der Kritik: „nämlich die auslegende, ergänzende, nachweisende, statt daß früher die vernichtende, zersetzende, absprechende galt“. Zugleich legt er selbst ein Bekenntnis zur Romantischen Schule ab: „Der Grundbegriff der Schule, welcher ich auch angehöre, ist: daß man zu einem Kunstwerk nicht mit dem bloßen Verstande, sondern mit dem Einklang aller seiner Kräfte, Phantasie und Gefühl mitgerechnet, treten muß, wenn man es begreifen will,

daß man von dem Glaubenssatze ausgeht: alles, was einmal entstand, mußte nach Gesetzen entstehen, und daß man eine unendliche Mannigfaltigkeit der Wege, die das künstlerische Vermögen einschlagen kann, zugibt." Von einer Überschätzung der romantischen Dichtung, unter deren starkem Einfluß er bis dahin selbst gestanden hat, ist er weit entfernt. Und nicht Romantiker ist er in seiner Art der Darstellung, die etwa von der orakelnden Geistreichigkeit Friedrich Schlegels erfreulich absticht und in ihrer klaren, reifen Schlichtheit viel mehr Goethesche und Humboldtsche Schulung verrät. Ein weiterer Brief an Frau von Lützow bezeugt Immermanns Lektüre der ästhetischen Schriften Wilhelm von Humboldts, namentlich der über „Hermann und Dorothea", der er hohes Lob zollt. Er hat seinen „Ajax" vermutlich dem großen Schriftsteller übersandt. Wir besitzen einen längeren Brief Humboldts an Immermann, in dem jener der „geistvollen Würdigung des antiken Stückes und vielen treffenden Bemerkungen über alte und neue Tragödie" seine Anerkennung zollt, aber auch mit Einwänden nicht zurückhält und z. B. Goethe und Schiller mit Recht gegen die Ansicht in Schutz nimmt, ihre klassischen Werke seien nicht deutschen, sondern griechischen Geistes. Eine Besprechung Deinhardsteins in den Wiener „Jahrbüchern der Kritik" von 1826 lobt die Ajax-Analyse als „eine der vorzüglichsten, welche wir über die Werke der Alten besitzen, ohne sich den aus ihr gezogenen Schlußfolgerungen und einzelnen Urteilen über neuere deutsche Dramatiker anschließen zu können". Neuerdings hat der klassische Philolog Johannes Geffcken, Immermanns Enkel, der „ganz vortrefflichen Abhandlung" nachgerühmt, daß ihr Verfasser einer der allerersten gewesen sei, der die geschichtliche Bedingtheit der Antike bei aller Bewunderung nachdrücklich hervorgehoben habe. Die eigentliche Wichtigkeit der Schrift, die weiteres Aufsehen nicht erregt hat, liegt indessen in ihrer Bedeutung für Immermann selbst und seine künftige dramatische Praxis.

Alsbald nahm Immermann eine andere nichtdichterische Arbeit von neuem wieder vor, die mit Frau von Lützow zusammen in Münster begonnene, aber in den Anfängen stecken gebliebene Über-

setzung des Scottschen „Ivanhoe". Sie erschien 1826 unter des Dichters Namen in vier Teilen bei Wundermann in Hamm. Er hat die langwierige, ihm vom Verleger aufgedrungene Arbeit, an der ihm nur das Honorar willkommen war, in seinen kargen Mußestunden mit großem Widerwillen gefördert und gar keinen Wert auf sie gelegt. Die Verdeutschung hat aber wohl das Verdienst, Immermann die Schwächen des damals allgemein kritiklos angeschwärmten großen Unbekannten aufgezeigt und ihn selbst vor der Gefahr behütet zu haben, als Romanschriftsteller in die gleichen Fehler zu verfallen. Gerade als Eindeutscher hatte er Gelegenheit, die „konfuse Prolixität", die ermüdende Breite der Scottschen Erzählungskunst zu empfinden, und er hielt es denn auch für keinen Raub, manche Seite des Originals unter den Tisch fallen zu lassen. Als er sich später in den „Epigonen" so eng gerade an den „Ivanhoe" anlehnte, tat er es nicht als Nachahmer, sondern mit der satirischen Absicht, die künstliche Wiederbelebung eines längst abgestorbenen Feudalismus zu geißeln. Daß ihm, wie er an Abeken schreibt, durch seine Übersetzung der ganze Walter Scott verleidet wurde, geht auch aus dem kritischen Vorwort hervor, das er seiner Ausgabe voranstellte; darin spielt er Shakespeare gegen Scott aus und zweifelt, was für sein eigenes künftiges Schaffen bezeichnend ist, den von der Ästhetik vertretenen Satz an, daß das historische Drama nach voller historischer Treue zu streben habe. Den ihm ebenfalls von Professor Jacob nahegelegten Plan einer eingehenderen Würdigung Scotts und seiner Werke hat er nicht aufgenommen.

„Ein schönes Leben zu führen, gelingt nun einmal in Norddeutschland nicht, der Fleiß ist unser Apollo und die Mühe unsere Muse." So schrieb Immermann im Februar 1824. Der Dichter gelangte nicht zu befreiender Aussprache in der Kunst und der durch sein persönliches Geschick verdüsterte und tiefbetrübte Mensch bot der Zeitkrankheit des Weltschmerzes leichte Angriffspunkte. Ängstlich zog er sich in sich selbst und seine Einsamkeit zurück, selten nur verließ er den Arbeitstisch und mischte sich unter Menschen. Sehr viel war ihm Ferdinand, und auch Hermann, der jüngste

Bruder, trat ihm damals gemütlich nahe und entriß ihn durch sein stets fröhliches Wesen wenigstens vorübergehend dem grübelnden Trübsinn. Hermann bereitete sich gerade auf die Reifeprüfung vor und bezog zu Ostern die Universität Bonn. Der Dichter arbeitete gleichzeitig für sein letztes juristisches Examen. Er wurde damals mit Hitzig, der durch Magdeburg kam, bekannt und in der Folge dem namhaften Juristen herzlich befreundet, den die Geschichte der Kriminalistik mit ebensoviel Anerkennung verzeichnet wie die Geschichte der deutschen Dichtung, der preußischen Romantik. Ferner empfing Immermann den Besuch Wilhelm Müllers und vor allem im April den Heinrich Heines, mit dem er einige Tage in angeregtem Geistesaustausch verbrachte. Lebhaften Anteil nahm der strebende Dramatiker auch an einem längeren Gastspiel, das der berühmte Eßlair um jene Zeit in Magdeburg ableistete. Er suchte ihn persönlich auf und ließ sich in gleichzeitigen Briefen kritisch analysierend über des großen Künstlers Spiel, besonders über seine Auffassung der Wallenstein-Rolle aus, in einer Weise, die auf den späteren bedeutenden Dramaturgen vorausdeutet.

Diese Briefe sind an Frau von Lützow in Münster gerichtet.

Immer deutlicher erkannte Immermann und erkannten die Seinigen, daß er Elisen nicht einfach vergessen und aus seinem Leben streichen könne, daß sie vielmehr immer entschiedener in den Mittelpunkt seines Daseins rücke. Wir besitzen aus der kurzen Zeit vom 1. Februar bis zum 24. Juli 1824 achtzehn Briefe des „treuen Freundes“ an die „liebe Freundin“. Sie sprechen sein herzliches Bedürfnis aus, mit der geliebten Frau „in beständiger naher Verbindung zu bleiben“. Es sind keine Dichter-Liebesbriefe, wie sie Goethe an Frau von Stein oder Lenau an Sophie Löwenthal geschrieben hat, und der Gatte, an den Immermann oft beste Empfehlungen und Danksagungen „für alle erwiesene Gewogenheit“ einflicht, konnte sie unbedenklich mitlesen. Sie enthalten keine leidenschaftlichen Beteuerungen und glühenden Werbungen, zeigen im Gegenteil große Zurückhaltung, atmen aber aufrichtige Verehrung und bescheidene Huldigung. Der Nachdruck liegt auf der

Beibehaltung der geistigen Lebensgemeinschaft. Vor allem sucht Immermann sie in tagebuchartigen Berichten an seinem eigenen Leben teilnehmen zu lassen. Er macht sie mit Mutter und Brüdern bekannter, hält sie auf dem laufenden hinsichtlich seiner Amtsgeschäfte und seiner sonstigen Arbeiten, seiner Lektüre und seiner Theatereindrücke. Mit Wärme geht er anderseits auf die kleinen Münsterer Erlebnisse der Freundin ein, deren Gegenbriefe uns nicht vorliegen. Er vergleicht diese mit Ölblättern, die ihm in seiner abgeschlossenen Arche Noä Zeugnis ablegen, daß es noch grüne Stellen des Lebens gebe. In jeder Beziehung bekennt er durch die Trennung zuviel verloren zu haben, als daß er vergnügt sein dürfte; „Neigung und Dank wandern beständig in die Ferne, da kann man freilich in der Nähe und Gegenwart nicht zu Hause sein." Er bittet die Freundin herzlich, ihm, wie früher, ihr volles Vertrauen zu schenken: „Ich hoffe es zu verdienen und glaube Ihnen sagen zu können, daß meine Gesinnung sich Ihnen in jeder Lage des Lebens bewähren wird; daß es keinen Dienst gibt, den ich Ihnen nicht mit Freuden leisten kann, keine Treue, welche mein Gemüt Ihnen nicht bewahrt." So klingen, trotz aller offenbar durch ihren Ton bestimmten Verhaltenheit, seine Wünsche und Hoffnungen überall durch. Er erzählt von den Seinigen, von der Vaterstadt und seiner Lebensführung in dem erkennbaren Bestreben, die wurzellos gewordene Freundin in Magdeburg zunächst geistig heimisch zu machen, ihr die Stadt als ein Asyl hinzustellen, in dem sie freudig erwartet werde. Sie aber verhielt sich zurückhaltend. In Münster, berichtet Immermann später rückschauend seiner Braut, hätte Elise eingewilligt, nach der Scheidung seine Gattin zu werden. „Sobald ich aber in Magdeburg war, fiel sie in die frühere Ablehnung zurück. Es entspann sich ein traurig hinüber und herüber kämpfender Briefwechsel, der endlich zu der Erklärung meinerseits führte, sie müsse sich äußerlich zu mir stellen, wie sie innerlich zu mir stehe, oder unser ganzes Verhältnis müsse überhaupt aufhören. Es erfolgte ihre Antwort, die alles Folgende einleitete. Sie schrieb mir, heiraten könne sie mich nicht, die Trennung von Lützow müsse

der letzte Schritt sein, der sie, wie sie sich ausdrückte, ‚der Welt bloßstelle‘. ‚Sie wolle dann‘, wie sie sich ebenfalls ausdrückte, ‚mit mir nur ihren Gefühlen leben. Ob ich damit zufrieden sei?‘" Hat sich Immermann damals wohl wirklich ein so entscheidendes Ultimatum an die leidenschaftlich Geliebte abringen können? Die Annahme ihres Entschlusses beklagte er später jedenfalls als seinen „großen Fehltritt". Allerdings beruhte sie auf seinem Glauben, Elise „werde bei dem seltsamen Entschlusse nicht verharren, es werde ihr, wenn sie nur erst zur Ruhe und Besinnung gekommen sein werde, der Platz einer Frau an meiner Seite wünschenswerter sein, als der von ihr bezeichnete".

Im August begab sich Frau von Lützow von Münster aus zunächst nach Dresden. Hier lebte sie im Hause der ihr befreundeten Witwe des romantischen Philosophen Solger und wurde von dieser auch Tieck und seinem Kreise zugeführt. In Halle hatte sie ein Zusammentreffen mit Immermann. „Nach einem erschütternden Wiedersehen brachten beide einige stürmische Tage in dem vergeblichen Bemühen zu, sich über ihre Zukunft zu verständigen. Es ward kein entscheidender Entschluß gefaßt und das Verhältnis spann sich in einem aufreibenden schriftlichen Verkehr verzehrend weiter." So berichtet Putlitz.

Den tiefsten menschlichen und künstlerischen Ausdruck fand diese Lebenskrise in des Dichters Trauerspiel „Cardenio und Celinde", das, in der Münsterischen Zeit wurzelnd, in diesem Winter 1824/25 in Magdeburg entstand. Das letzte der großen Immermannschen Jugenddramen ist zugleich sein bestes. Der tiefere Seelengehalt, aus stürmischen Herzenswirren herausgeboren, und eine vertiefte Kunsteinsicht, in praktischer wie theoretischer Arbeit herangereift, haben daran gleichen Anteil. „Cardenio und Celinde" ist in erfreulichem Gegensatze zu den früheren, allzu rasch abgestoßenen Dramen ein durchgearbeitetes Werk, ein Stoff, um den Immermann wirklich innerlich gerungen hat. Hier ist er nicht mehr der bloße Gestaltungsdichter, sondern in erster Linie Ausdrucksdichter.

Das Drama wurde ihm ein Gefäß, das sein ganzes Sein in sich aufnahm, nicht mehr nur einzelne Tropfen seines Herzblutes. Ein großes, reines Kunstwerk freilich konnte es nicht werden, da sein Dichter noch der menschlichen Läuterung entbehrte. Ganz äußerlich nur läßt sich Immermanns Leidenschaft zu der Frau eines anderen mit Richard Wagners Verhältnis zu Mathilde Wesendonck vergleichen, und ganz äußerlich nur entsprechen sich bei beiden „Cardenio und Celinde" und „Tristan und Isolde". Der „Tristan" ist reinste, von jedem peinlichen Erdenrest befreite Kunst, weil sein Schöpfer sich als Mensch zurechtgefunden hatte, als er seinem Herzenserlebnis symbolischen Ausdruck gab. „Die letzten Entscheidungen zwischen uns", schreibt Wagner an Mathilde, „haben mich zu dem klaren Bewußtsein gebracht, daß ich eben nichts mehr zu suchen, nichts mehr zu ersehnen habe. Nach der Fülle, in der Du Dich mir gegeben hast, kann ich das nun nicht Resignation nennen, am allerwenigsten Verzweiflung. Diese verwegene Stimmung stand mir früher als Ausgang meines Suchens und Sehnens gegenüber: von ihrer Notwendigkeit bin ich aber, durch Dich tief beglückt, erlöst. Mir ist das Gefühl einer heiligen Sättigung zu eigen. Der Drang ist ertötet, weil er vollkommen befriedigt ist. — Von diesem Bewußtsein beseelt, blicke ich nun von neuem in die Welt, die mir somit in einem ganz neuen Lichte aufgeht." Immermann, der Ungesättigte, stand dem Entschluß zur Entsagung als einer freien sittlichen Tat sehr fern; es gärt in seinem Herzen und es gärt in seinem Werke.

Als Vorstufe dürfen wir einen von Immermann lange bedachten, aber niemals ausgeführten Plan auffassen, den auch von so manchem anderen Dramatiker erwählten Stoff der biblischen Magdalena, der schönen Liebessünderin und Büßerin, zu behandeln. Er schreibt über diesen Plan, den er seit mehreren Jahren mit sich herumtrage, am 28. Juni 1823 an Abeken: „Was mir dabei vorschwebt, ist mir klar genug, nur sehe ich nicht die Mittel ein, es zu erreichen. Es würde eine Tragödie der weiblichen Natur werden und alle Klippen und Abgründe zeigen, an welchen diese bestimmt ist zu fallen und unterzugehen. Die Form müßte wegen

der Zweideutigkeit des Inhalts die strengste und züchtigste sein. Nichts Loses, Komisches, Lockeres, alles fest und gehalten, ernst und ruhig. Ob und wie ich damit zustande kommen werde, das wissen die Götter." Geßert fand nach der Lektüre von „Cardenio und Celinde" in den Titelhelden und Marcellus wieder, was der Freund ihm einst von seinem Magdalenenplan gesagt hatte.

Nicht nur Immermanns Drama, sondern auch dessen Stoff an sich hat seine Geschichte. So hoch das Stück an künstlerischer und menschlicher Eigenart die früheren überragt, die literarische Originalität ist in ihm noch geringer als in jenen, ein Zeugnis mehr für die alte, am einleuchtendsten an Lessing und Wieland hervortretende Tatsache, daß stoffliche Abhängigkeit und künstlerische Selbständigkeit einander keineswegs ausschließen.

Die Geschichte des Cardenio-Stoffes führt uns nach Spanien und in das erste Viertel des 17. Jahrhunderts. Die älteste bekannte Behandlung liegt in einer Novelle vor; aus einer italienischen Übersetzung dieser spanischen Novelle schöpfte Andreas Gryphius im Jahre 1644 die Fabel seines bekanntesten und sehr beachtenswerten Trauerspiels „Cardenio und Celinde". In ihrem löblichen Bestreben, altes verschollenes Erbgut der nationalen Vergangenheit neu zu beleben, war die Romantik, zumal die Heidelbergische, auch der deutschen Literatur des verrufenen 17. Jahrhunderts gerecht geworden. Tieck hatte in seinem „Deutschen Theater" mit anderen Dramen von Gryphius auch „Cardenio und Celinde" von neuem vorgelegt und Achim von Arnim hatte es nachschaffend in seinem Doppeldrama „Halle und Jerusalem" wieder aufgenommen und der eigenen Dichtung zugrunde gelegt. Nicht wenig berührt sich das Immermannsche Werk sowohl mit Gryphius wie mit Arnim. Durch den Romantiker angeregt, dessen Cardenio-Dichtung der Hallesche Student verschlungen hatte, wandte er sich dem Renaissancedrama zu. Den Gryphiusschen Text verschaffte ihm sein gelehrter Magdeburger Landsmann Karl Rosenkranz, der später zu den unbedingtesten Bewunderern seines Stückes gehörte; er verfaßte nachmals sogar eine von Hegelschem Tiefsinn getragene Erläuterungs-

schrift, verbrannte sie aber vor dem Druck: nach dem, was er selbst über sie berichtet, wohl mit Recht.

Gryphius' Alexandriner-Tragödie „Cardenio und Celinde oder unglücklich Verliebete“, als Vorläuferin des bürgerlichen Dramas schon rein geschichtlich von Bedeutung, hebt sich durch ihre verhältnismäßige Einfachheit der Darstellung aus dem barocken Schwulst ihrer Umgebung vorteilhaft heraus. Indessen, erscheint in ihr auch das geschraubte Pathos der Zeit gemildert, stofflich verleugnet das Stück die Neigung des Jahrhunderts zum Krassen und Grausigen keineswegs. Und ist es, entgegen dem Titel, schon des zur Versöhnung umgebogenen Ausgangs wegen keine wahre Tragödie, so läßt es auch als Drama an sich viel zu wünschen übrig. Vor allem hat es Gryphius nicht vermocht, den episch überlieferten Stoff ins Dramatische umzuschmelzen. Statt Handlung bietet er, namentlich in den ersten Aufzügen („Abhandelungen“) fast lediglich rhetorische Erzählung, die er obendrein noch regelmäßig mit lyrischen Einlagen durchsetzt. Der ganze höchst undramatisch exponierende erste Aufzug ist im Grunde nichts als ein einziger berichtender Monolog Cardenios, nur der Form wegen an geeigneten Abschnitten von wirklichen oder rhetorischen Fragen und Ausrufen seines Freundes Pamphilius unterbrochen. Der zu Bologna studierende junge spanische Edelmann hat der schönen Olympia die leidenschaftlichste, voll erwiderte Liebe dargebracht und sieht sich nahe dem Ziel seiner Wünsche. Da dringt Lysander, sein unerhörter Nebenbuhler, nächtlicherweile in ihr Schlafgemach. Sie entflieht, ohne ihn erkannt zu haben, und bezeichnet auf bloße Vermutung hin als den Täter Cardenio. Entrüstet über den völlig unverdienten Verdacht und sich seinerseits betrogen glaubend, zieht dieser sich von Olympia, deren Ruf durch das Abenteuer schwer gelitten hat, zurück. Nun erscheint Lysander, beichtet seine aus Liebe begangene Schuld und erbittet sich Olympias Hand, die ihm auch zugesagt wird. Als Cardenio von ihrer Unschuld und Lysanders Trug erfährt, gelingt es ihm, das Wort Olympias von neuem zu gewinnen. Doch er muß auf längere Zeit verreisen, seine Briefe

treffen nicht ein, sie glaubt sich von ihm verraten und vermählt sich Lysandern. Von seiner himmlischen Liebe so grausam betrogen, ergibt sich der leidenschaftliche Jüngling jetzt der irdischen zu der reizenden Kurtisane Celinde. Deren Liebhaber, den Ritter Marcellus, hat er erstochen und ist — damit schließt seine weit ausholende lange Erzählung — eben im Begriff, die Stätte aller dieser schrecklichen Erlebnisse zu verlassen. Doch vorher will er noch den verhaßten Lysander, die Quelle seines ganzen Leides, töten. Im zweiten, ebenfalls handlungslosen Aufzug vernehmen wir die Klagen Celindens, die des geliebten Cardenio Leidenschaft erkalten fühlt und seinen Verlust nicht überleben mag. Ihre alte Vertraute, die zauberkundige Tyche, verspricht ihr des Geliebten Neigung dauernd wieder zuzuwenden und zwar durch einen Liebestrank, in dem das Herz eines Mannes, der sie treu geliebt hat, aufgelöst worden ist. Zitternd willigt die ganz von ihrer Leidenschaft Beherrschte ein, das benötigte Herz der Leiche des Ritters zu entnehmen. In episch-lyrischen Szenen des dritten Aufzugs erfahren wir von Olympias Gattenliebe zu Lysander und ihrer Furcht vor dem rachsüchtigen Cardenio; dieser verbrennt vor der Abreise alle Liebeszeichen, die er in glücklichen Stunden einst von ihr empfangen. Erst in der vierten Abhandlung und einzig in dieser kommt die eigentliche Handlung in Fluß. Cardenio, auf Lysander lauernd, wird von einem Gespenst in der Gestalt Olympias weggelockt und Lysander so gerettet. Das Gespenst verwandelt sich dann in ein Totengerippe und läßt Cardenio in einer abscheulichen Einöde allein. Er überrascht alsdann Celinde und Tyche in der Gruft des Ritters bei ihrem entsetzlichen Vorhaben. Auch der schon verwesende Marcellus erscheint dabei als redendes Gespenst. Der letzte Aufzug faßt alles Geschehene in Rede und Erklärung zusammen und gibt dem Ganzen eine warnende und abschreckende Tendenz: Cardenio und Celinde erscheinen vor Lysander und Olympia, innerlichst erschüttert durch das Geschehene, geläutert und bekehrt; und Cardenio beschließt das Stück mit den für Gryphius' ganze Weltanschauung und Dichtung bezeichnenden Versen:

Wer hier recht leben will und jene Kron' ererben,
Die uns das Leben gibt, denk' jede Stund' ans Sterben!

Hat Arnim in seinem dem Goetheschen „Faust“ nachstrebenden phantastischen Weltdrama den Gryphiusschen Stoff durch eine Fülle anderer Motive erweitert, so hat ihn Immermann im Hinblick auf die lebendige Bühne, der er ihn erobern will, absichtsvoll zusammengedrängt und vereinfacht. Auch sachlich entfernt er sich viel weniger von Gryphius als Arnim. Er behält zum Beispiel als Ort der Handlung Bologna bei; was er an Zeit- und Lokalfärbung, auf die Gryphius ganz verzichtet hatte, bietet, ist allerdings nur dürftig. Dagegen hat Immermann nicht, wie Arnim, die entsagende Tendenz beibehalten, sondern alle tragischen Folgerungen gezogen, ja im Gegensatze zu dem allzu versöhnlichen Gryphius wohl gar zu viele Leichen gehäuft. Das Epische hat er fast ganz auszuscheiden verstanden, vielmehr alles auf wirksam gesteigerte Handlung abgestellt. Sein auf die szenische Darstellung hin geschaffenes Stück übertrifft sowohl das Gryphiussche wie das Arnimsche an dramatischer Wucht und Schlagkraft, freilich auch an Grobheit und Gräßlichkeit der Motive; rein poetisch betrachtet muß es aber wohl der an feinen Reizen reichen Dichtung Arnims weichen.

Immermanns Tragödie, in einem nicht genauer zu bestimmenden Jahre der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts spielend, führt uns sogleich in die Mitte der immer noch reichlich verwickelten Handlung. Es beginnt mit einer lustig bewegten Nachtszene, die, einen charakteristischen Aufklang gebend, das wilde und lockere Leben der berühmten Universitätsstadt veranschaulicht. Ein paar deutsche Studenten verhandeln lebhaft über die Hauptpersonen des Dramas, mit denen sie eben auf einem Ball zusammen gewesen sind: Cardenio einerseits, den feurigen spanischen Edelmann, den Löwen von Bologna, und Celinde und Olympia anderseits, vor deren Häusern sie sich befinden. Arnims gelungene Hallesche Studentenszenen dürften hier anregend auf die Immermannschen gewirkt haben; leider verfällt in ihnen der Dichter wieder seinem alten Fehler, satirische Gegenwartstendenzen stillos in einer ganz anders gearteten Um-

welt zum Ausdruck zu bringen. Olympias Bruder Viren, der Kanzler der Universität, kommt ebenfalls vom Ball und kündigt verschärfte Maßnahmen gegen den ungezügelten Geist in Bologna an. Er hört Cardenio, „den Wilden“, kommen, von dem er Gewaltsamkeiten gegen das Haus seiner Schwester fürchtet, und belauscht das nun folgende Gespräch zwischen diesem und seinem Herzfreunde Pamphilio. Es stellt die eigentliche Exposition dar. So unendlich viel besser sie ist als die Gryphiussche und so sehr sie auch die der früheren Immermannschen Dramen überragt, auch hier läuft sie im ganzen doch noch auf eine unwahrscheinliche Wiederholung dessen hinaus, was den beiden Redenden ja sattsam bekannt ist. Gleichwohl ist Pamphilio eine handelnd eingreifende Person, nicht bloß ein zur Begründung der direkten Rede notwendiger Statist. Wir erfahren in knapper und belebter Darstellung von der großen Liebe zwischen Cardenio und Olympia, von dem nächtlichen Eindringling, als den sie jenen bezeichnet, von ihrem verletzten Ruf und von Lysanders Werbung und Vermählung. Heute, nach dem Wiedersehen auf dem Ball, ist der von neuer Leidenschaft und Eifersucht entfachte Cardenio um jeden Preis entschlossen, aus Olympias eigenem Munde Aufklärung des dunklen Geheimnisses zu erzwingen, das über allen diesen Vorgängen lastet: hat sie den fremden Mann selbst zu sich eingelassen oder ist er als listiger Räuber zu ihr gedrungen? Der hervortretende Viren, der darüber selbst nichts weiß, erklärt sich bereit, im allgemeinen Interesse diese Aufklärung von Olympia für Cardenio einzuholen. Der zweite Auftritt exponiert die parallele Celinde-Handlung in einem Gespräch, das Cardenio mit dem Ritter Marcellus, dem Verehrer der schönen, leichtfertigen Gräfin, vor deren Hause hält. Nach dessen Fortgang erscheint Olympia am Fenster. Das gibt Cardenio Gelegenheit, eine geheime nächtliche Unterredung von ihr zu erzwingen, die im dritten Auftritt in einem abgelegenen Gartenhäuschen vor sich geht. Nur ihrem Ruf zuliebe hat sich Olympia mit Lysander vermählt; den kecken Eindringling hat sie in der Tat für den verliebten Cardenio gehalten.

Als Cardenio dem wahren Täter, den zu kennen sie auch jetzt noch leugnet, Rache schwört, gibt sie in der Angst um den Gatten das verhängnisvolle Geheimnis preis: Lysander war's, und zwar hat er — anders als bei Gryphius — erst nach der Hochzeit ihr und nur ihr seine Tat gestanden. Jetzt will sie ihm, der ihr Ersatz geleistet für die Beleidigung, eine gute Gattin sein und ihre untilgbare Leidenschaft für Cardenio, der immer ihrer Seele Abgott bleibe, in sich bekämpfen. Rührend ist ihre Bitte an den Geliebten:

Ich bin im Hafen; reiß' mich nicht aufs Meer!
Verschwör' dich nicht mit meinen dunkeln Stunden!

Tief erschüttert scheidet Cardenio von seinem „geschändeten Heiligtum“ und hat zunächst nur den einen Gedanken: fort von Bologna, das ihm verhaßt ist und in dessen Gässen er kommendes Unheil wittert. Das spricht er im folgenden Auftritt gegen Pamphilio aus, der ihn veranlaßt, auch Celinden zum Abschied den schuldigen Höflichkeitsbesuch zu machen. Der letzte, dramatisch besonders gelungene Auftritt vollendet die Exposition der Celinde-Handlung. Die leichtfertige Kurtisane aus verarmter Grafenfamilie, die sich von Marcellus aushalten läßt, empfindet unbezähmbare Liebe nur noch für einen, für Cardenio, dessen Bild von dem Balle her alle ihre Sinne erfüllt. Die einst von Celindens Vater verführte alte „Hausunke“ Tyche, ein hexenhaftes Geschöpf, berichtet ihr von jenem Liebestrank, der den Geliebten ihr ganz zu eigen machen würde. Celinde nimmt die Beschreibung des furchtbaren Mittels nur als einen tollen Scherz. Der erste Auftritt des zweiten Aufzugs führt das gute Verhältnis zwischen Lysander und Olympia vor. Sie fühlt sich Mutter und ihre trübe Ahnung sucht der Gatte zu beschwichtigen mit dem Hinweis darauf, daß der gefürchtete rachsüchtige Cardenio ja von seiner Schuld nichts wissen könne. Bangen Herzens entläßt sie Lysander auf die kurze Reise nach Padua. Im zweiten Auftritt erscheint Marcellus, von seinem Orden einberufen, bei Celinde, um den bitteren Abschied von der Heißgeliebten zu nehmen. Sie hat die ganze Nacht von dem Liebestrank und dem für ihn in Frage kommenden Herzen des

Johanniterritters geträumt. Angstvoll spielt sie mit dem furchtbaren Gedanken und erlaubt Marcellus, als Cardenio gemeldet wird, abends noch einmal zu ihr zu kommen. Cardenios Abschied zerreißt ihr die Brust, nur schwer vermag sie sich zu beherrschen. Nach seinem Weggang läßt sie zum Zeitvertreib die Tyche holen. Die Ausführung des Fürchterlichen weist sie von sich. Nach einem Zusammentreffen zwischen dem abreisenden Lysander und Cardenio, der kaum seinen Haß und Zorn bemeistert, vollführt Tyche — im vierten und letzten Auftritt — in Celindens Hause an Marcellus die scheußliche Tat. Daß Immermann sie nicht in Celindens eigene Hände legt, ist dramatisch schwer zu rechtfertigen. Ein Aufschrei des Ritters läßt die von allen Schauern geschüttelte Celinde im Nebenzimmer in Ohnmacht sinken. In demselben Zimmer beginnt der dritte Aufzug. Das dämonische Zauberweib, das den Liebling ganz in der Hand hat, macht ihr, die sie der Wahrheit nicht gewachsen sieht, weis, sie selber, Tyche, habe geschrien und der Ritter sei wohlbehalten zu Schiff. Dann erscheint die Kupplerin bei Cardenio, der eben seine von Olympia empfangenen Liebespfänder verbrannt hat, und findet teuflische Mittel, ihm den inzwischen bereiteten Liebestrank beizubringen. Er wirkt; Cardenios erstes Wort nach dem Genuß ist eine Frage nach der lieblichen Celinde. Vor ihrem Hause (dritter Auftritt) treffen wir wieder die deutschen Studenten versammelt und gewillt, der Stolzen eine Katzenmusik zu bringen. Cardenio verjagt sie mit dem Degen; den dabei verwundeten Geliebten ruft Celinde ins Haus. Der den Aufzug beschließende vierte Auftritt, der Höhepunkt der Entwicklung, ist die erste große Liebesszene zwischen den beiden Titelhelden. Eine ebensolche beginnt den vierten Aufzug, folgt also unmittelbar — und da vermissen wir Fortgang und Steigerung — auf die erste. Beide sind an sich übrigens technisch sowohl wie poetisch wohl gelungen. Eine Unstimmigkeit, die in der ersten schon leise anklang, kommt in der zweiten zu scharfem Ausdruck: obwohl Celinde sich Cardenio mit Leib und Seele für alle Zeit verbunden fühlt, versagt sie dem Drängenden die ihr verhaßte Ehe. Dieser,

schon ernüchtert, verläßt sie. Zugleich erhält sie Nachricht von des Ritters rätselhaftem Verschwinden, jäh erkennt sie den entsetzlichen Zusammenhang, fühlt sich, als Mitschuldige, ihres Lebens in Bologna nicht sicher und bereitet die Flucht vor. Ihr Mädchen soll ihr um jeden Preis Cardenio zurückschaffen, dem sie als ihrem einzigen Halt jetzt in ihrer Herzensangst alles zugestehen will. Cardenio, durch Celindens Weigerung, sich ihm zu vermählen, tief enttäuscht und gekränkt, hat sich in der Einsamkeit wieder ganz zu Olympias Bilde zurückgefunden. Seinen Entschluß, Lysander zu töten, führt er im ersten Auftritt des letzten Aufzugs aus und entflieht; der zufällig des Weges kommende Pamphilio wird für den Täter gehalten und erstochen. Der andere, schließende Auftritt dieses Aktes führt Cardenio und Celinde auf dem Marktplatze zusammen. Sie sind mit dem Leben fertig. Gemeinsam wollen sie gen Rom wallfahrten und büßen. Aber sie finden den Weg nicht frei: vor Cardenio erscheint Lysanders blutiger Geist, vor Celinden der des Ritters. Dieser spricht einige Worte zu ihr; vor Entsetzen sterbend bekennt sie das Verbrechen und ihre Mitschuld, worüber sich Cardenio die Haare sträuben. An Flucht denkt er jetzt nicht mehr, er fühlt sich am Ziel der Schrecken. Dem Kanzler bekennt auch er, die nötigen Aufklärungen erfolgen. Tyche wird zum Scheiterhaufen geführt, die so plötzlich verwitwete Olympia ringt mit dem Tode. Cardenio führt aus: er habe der einzig Geliebten den Gatten getötet, weil er zu tief ihre Ehre empfunden; er bittet, auch Celinden Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; ihr, die so unaussprechlich geliebt habe — und da schimmert der alte Magdalenen-Plan durch —, werde auch Gottes Gnadenhuld unendlich sein. Dann gibt er, um der Schmach des Schafotts zu entgehen, sich mit dem Schwerte, das er in der Seeschlacht von Lepanto ruhmvoll geführt, selbst den Tod. Der Kanzler, nach Shakespearescher Weise epilogisierend, spricht es den Opfern der Tragödie nach:

... All' die blut'gen Dinge
Sind einer Kette festgefügte Ringe.

So sehr es sich Immermann hat angelegen sein lassen, den von Haus aus epischen Stoff dramatisch zu bewältigen, aller technischen Schwierigkeiten ist auch er nicht Herr geworden. Vor allem hat auch er die Doppelhandlung nicht fest genug zu vernieten gewußt. Geistreich führt Börne in seiner Besprechung des Dramas aus, das „und“, das im Titel die beiden Namen Cardenio und Celinde zusammenfasse, sei nicht, wie in „Romeo und Julia“, ein zwei Leben vereinigendes Liebeband, sondern nur ein arithmetisches Plus, das zwei sich gleichgültige Größen miteinander verschwägere. Die Cardenio-Handlung, die wir nach dem erregenden Moment bezeichnender Lysander-Handlung nennen können, und die Celinde-Handlung, die ihren stärksten Ausdruck in der Tat der Tyche findet, gehen nicht wahrhaft ineinander über oder auf; ja die an sich so geradlinige Celinde-Handlung wirkt stellenweis förmlich wie störend eingesprengt in die verwickeltere Haupthandlung, deren weibliche Trägerin Olympia ist. Daß Tyche auch in die Cardenio-Handlung hinübergreift, auch bei Olympia Zutritt hat, ist nur eine sehr äußerliche Verzahnung und von verhängnisvoller Äußerlichkeit ist es namentlich, daß Celinde den Cardenio, der sich gar nicht um sie bekümmert, durch das seelenlose Mittel des Liebestranks zu kurzem Rausch an sich bindet; und warum die Wirkung des Zaubertrankes so plötzlich aufhört, wird nicht begründet. Eine wenigstens gedankliche Einheit des Dramas ließe sich darin erkennen, daß der eigentliche „Held“ die Liebe in verschiedenen Artungen sei. Anderseits zeigt die Tragödie, die unverkennbar das große Vorbild Shakespeare, insbesondere den „Romeo“ vor Augen hat, gerade auch dramatisch-technische Vorzüge, insbesondere eine bewegte, in wirksamer Steigerung rasch fortschreitende Handlung. Ihr Hauptvorzug und eigentlicher Wert liegt aber in der Charakteristik der Personen und ihrer psychologischen Darstellung. Namentlich in den Trägern der Liebeshandlung fließt rotes Blut, spricht echte, erlebte Herzensleidenschaft sich aus. Der Weg von Roland und Zoraide zu Cardenio und Celinde bezeichnet eine bedeutende dichterische Entwicklung: an die Stelle theatralischer

Chargenrollen und Allerweltstypen treten hier geprägte Formen, die sich lebend vor unseren Augen entwickeln. Olympia und Lysander dagegen sind nicht zu voller künstlerischer Leiblichkeit gediehen, Tyche wohl des Dämonischen zu sehr entkleidet, Viren geradezu verunglückt; eben diese Charaktere kommen bei Arnim weit glaubhafter heraus. Nicht nur durch das Wunderbare des Stoffes erscheint Immermann auch in diesem Drama noch vielfach als Romantiker. Lob verdient die Sprache; die zuweilen gut altertümelnde hat das Papierene der früheren Stücke verloren und wirkt trotz gewissen Härten im allgemeinen frisch und kräftig. Dagegen weisen Vers und Reim — der Dichter bedient sich neben der Prosa und verschiedenen anderen Metren meist des gereimten fünfhebigen Jambus — leider die alten Mängel auf.

Trotz nicht unbedeutenden Fortschritten ist auch hier immer noch das Wollen des Dichters höher anzuschlagen als sein Können. Varnhagen hat recht, wenn er ihm schreibt: „Ich habe daher Sie selbst mehr zu preisen als Ihre Werke; Ihre Werke zusammen mehr als irgendeines derselben.“ Der Mensch Immermann ist es, der auch seinen verfehlten Versuchen unseren Anteil gewinnt, und Menschliches-Allzumenschliches birgt eben namentlich „Cardenio und Celinde“. Daß die Dichtung nicht rein wirkt, hängt damit zusammen, daß auch ihre Nährwurzeln nicht reinem, gesundem Boden entsprossen sind. Celinde hat so viel von Elise, wie Cardenio von Immermann selbst, mancher Satz stimmt wörtlich überein mit späteren Aufzeichnungen des Dichters über sein Verhältnis zu Frau von Lützow. Tief empfand Freund Gessert bei der Lektüre, daß der Dichter dieses Werk mit eigenem roten Blut geschrieben habe: „Du armes Herz,“ ruft er in einem Briefe, „was hast Du durchgemacht, ehe Du dies schreiben konntest und mußtest. Welche Welt des Elends hast Du übernehmen und tragen müssen, ehe Du die Last hier abwarfst.“ Nicht ungemischt war Kohlrauschs Freude und zwiespältig auch die öffentliche Kritik. Vornehmlich das Grausige des Stoffes gab Anlaß zu ablehnenden, ja höhnischen Erörterungen; es war wohl auch der Hauptgrund, daß das Drama

nie auf die Bühne gelangte. Heine spürte in Immermanns Werk ganz richtig Fleisch von seinem Fleisch und schrieb dem Dichter: „Ich bin begeistert von diesem Buch. Es ist das beste Buch, das ich schreiben wollte.“ Am abfälligsten und ungerechtesten äußerte sich nachmals, nach der Verfeindung, Platen in seinem „Romantischen Ödipus“ über das Drama; er bezeichnet es als

Die größte, mehr als ekelhafte Metzelung,
Die je der fette Frosch Bombast im dunstigen
Irrlichtersumpf poetischen Wahnsinns laichete.

Das ist natürlich keine sachliche Kritik. Wir halten es lieber mit der des gestrengen Börne: „Bei allen ihren Mängeln hat diese Tragödie etwas, das wohlgefällt. Der Dichter kränkelt nicht ohne Ende und Hoffnung; er hat von jenen tüchtigen Übeln, aus welchen der Kranke, genest er nur, kräftiger hervorgeht. Die Sprache ist frisch, die Bilder quellen hervor, sie brauchen nicht gepumpt zu werden. Wir freuen uns des guten Stoffes, können wir auch nicht seine Gestaltung loben; wir freuen uns des edlen Marmors, denn jenes matten Biskuits und schalen Alabasters sind wir satt und übersatt.“

Im Jahre 1912 hat ein begabter Dichter unserer Tage, Franz Dülberg, ein Drama „Cardenio“ veröffentlicht und mit Erfolg der Bühne zugeführt. Er ist von Immermann ausgegangen, hat aber an die Stelle der Abgesandten des Gespenster- und Hexenreiches „die weniger offen sichtbare, aber ebenso geheimnisreiche Magie des Blutes allein zu setzen gesucht“ und damit den Stoff, den er auch sonst mannigfach abändert, eigenartig vertieft.

Wie stark der persönliche Erlebnisgehalt des Immermannschen Dramas ist, das zeigen besonders die letzte Szene des dritten und die erste des vierten Aufzugs, die beiden Gespräche, in denen Cardenio die Geliebte vergeblich zur Ehe zu gewinnen sucht. Celinde wiederholt leidenschaftlich: „Ich sage nein zu allem, was nicht stimmt zu meinem Wesen“ und verweigert die Ehe voll Abscheu:

Weil ich nicht bin geschaffen, Vettern, Basen
Mein inniges Geheimnis zu verraten,
Weil Neigung welkt am grellen Tageslicht,
Weil ich vor Scham müßt' in die Erde sinken,
Trät' ich mit dir zum Altar, tauschte Ringe.
Ich liebe dich, du weißt, von ganzem Herzen;
Allein dein Ehweib werd' ich nimmermehr.
Die Eh' ist mir verhaßt; sie deckt mit Schatten
Des Lebens sonnenhellsten Garten zu.
Die Dichter fabeln viel von Dolch und Gift
Als Feinden zarter Liebe; sie vergessen
Die schlimmste Feindin stets, die Heirat, drüber,
Jedwedes Schönen kläglich Trauerspiel.

Sie will unter allen Umständen ihre persönliche Freiheit, auch dem geliebtesten Manne gegenüber, behaupten. Vergebens versichert ihr Cardenio, diese Anschauung komme nicht aus ihr selbst, sondern sei ihr „nur so eingesprochen von gelehrten Schmeckern, die ihre Falschheit und verkehrte Lust mit Blumen überdeckten". So spricht der Antiromantiker Immermann mit der Romantikerin Elise und muß schließlich doch mit Cardenio tiefbekümmert feststellen:

Ein tiefer Zwiespalt liegt in unserm Sinn;
Das Heiligste, das Würdigste in mir
Ist leider ein verschloßnes Kleinod dir.

Die Scheidung der Lützowschen Ehe war ausgesprochen. Innerlich fühlte sich Elise zu Immermann gehörig und seinen Bitten nachgebend, verlegte sie, nachdem sie im Hinblick auf ihre angegriffene Gesundheit eine Badereise unternommen hatte, im September ihren Wohnsitz nach Magdeburg. Im Oktober machte sie mit dem Dichter zusammen eine kleine Harzreise und zog darauf ganz und gar in das Haus seiner Mutter, die in ihr schon die künftige Schwiegertochter sah. Glückselig genoß Immermann anfangs die Nähe der geliebten Frau, doch auf die Länge blieb es nicht verborgen, daß sie sich zu dem so sehnlich erhofften Schritt des neuen Ehebundes nicht verstehen wolle, und so griff im Verkehr aller Beteiligten denn doch bald wieder Zwang und Pein Platz.

Einige Ablenkung gewährte dem Dichter die höchst eifrig und sorgsam betriebene Vorbereitung auf die dritte juristische Prüfung. Zu ihrer Ablegung begab sich Immermann im Juni nach Berlin. Er erzielte das damals nur in seltenen Fällen erteilte Prädikat „vorzüglich". Im Anschluß an das ausgezeichnete Examen empfing er von dem Justizminister Grafen Danckelmann die höchst ehrenvolle Zusicherung einer Landgerichtsratsstelle am Rhein im Fall einer Vakanz. Bis dahin fiel ihm neben seiner Tätigkeit als Kriminalrichter auch noch die Beschäftigung als Assessor beim Oberlandesgericht in Magdeburg zu. Zunächst blieb er feiernd noch kurze Zeit in Berlin und fand in den literarischen Kreisen der Hauptstadt die freundlichste Aufnahme, die wohltuendste Anerkennung und Anregung. Hitzig wurde auch sein Mentor und brachte ihn mit Chamisso zusammen. Varnhagen, der schon dem Unbekannten als Kritiker so achtungsvoll und ermunternd entgegengekommen war, bewies ihm auch persönlich freundlichen Anteil und führte ihn seiner Gattin Rahel zu. Der Treffpunkt dieses Kreises, die bekannte Mittwochsgesellschaft, machte ihn zum korrespondierenden Mitglied.

Einen empfindlichen Abfall und auffallenden Rückschritt bezeichnet Immermanns bald nach dem „Cardenio" im Sommer 1825 entstandenes nächstes Drama „Die schelmische Gräfin", ein Einakter in Alexandrinern. Der Dichter betritt mit dieser Harmlosigkeit, der er den Namen Lustspiel gibt, noch einmal den Boden seines im Jahre zuvor gedruckten „Morgenscherzes". Das ist wieder die alte französelnde Lustspieltechnik mit ihren Selbstgesprächen, ihrem Beiseite-Reden und Belauschtwerden; nur die Verse sind etwas besser und leichter geworden. Die unbedeutende kleine Handlung, deren dürftige (nicht einmal selbst erfundene) Spitze wenigstens mit mehr Grazie herausgearbeitet sein müßte, wird von einem gräflichen Ehepaar und einem bäuerlichen Liebespaar bestritten. Der Graf ist mit seiner klugen und reizenden Gemahlin, die Frau von Lützows Vornamen führt, glücklich verheiratet; gleichwohl spielt er nebenbei ein wenig den Almaviva und stellt der hübschen

Röse nach. Ihrem Töffel treu und durch die häufigen Besuche des gnädigen Herrn geängstigt, bittet sie die Gräfin um Schutz. Diese, obwohl verletzt durch die unverdiente Untreue, versichert ihr, daß der Herr nur ihr Bestes im Auge habe und sie noch am selben Abend mit ihrem aufgebrachten Schatz versöhnen und zusammengeben werde. Bei seinem abendlichen Besuch findet der Graf die Bauernhütte mit Möbeln und Teppichen seines eigenen Hauses wohnlich gemacht, Röse kredenzt ihm Rheinwein aus seinem eigenen geschliffenen Glase; alsbald erscheint auch die kluge Anstifterin selbst und der Graf muß froh sein, so leichten Kaufes davon zu kommen, und wohl oder übel den väterlichen Wohltäter spielen.

Gleich dem „Morgenscherz" erschien „Die schelmische Gräfin" zuerst in Holbeins „Jahrbuch deutscher Bühnenspiele" und zwar in dem Bande von 1828, dann zwei Jahre später metrisch überarbeitet in Immermanns „Miszellen," zusammen mit den Novellen „Der neue Pygmalion" und „Der Carneval und die Somnambule"; in der Nachschrift des Herausgebers zu dieser zweiten Erzählung wird auf das Stück Bezug genommen. In seine „Schriften" ließ Immermann auch dieses Drama nicht ein, obwohl er ihm dauernd eine persönliche Vorliebe entgegenbrachte und das häufiger aufgeführte später wiederholt auch auf der Düsseldorfer Bühne darstellte.

„Der neue Pygmalion" mit dem gleichzeitig auch der Erzähler wieder hervortrat, erschien zuerst im „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen für das Jahr 1825", dann, glücklich überarbeitet, 1829 im Morgenblatt.

Das männliche Bedürfnis und Verlangen nach Liebe und Ehe, das den Dichter selbst so tief erfüllte, kommt immer wieder auch in seinen Dichtungen zum Ausdruck. In den „Papierfenstern eines Eremiten" hatte Immermann das Motiv der Liebe zwischen zwei durch Stand und Bildung getrennten Menschen angetönt und unglücklich ausklingen lassen. Im „Neuen Pygmalion" nimmt er es von neuem vor, gibt ihm aber eine andere Wendung. Er wirft das Problem auf, inwiefern der gesellschaftlich und geistig höher gestellte Mann das Weib seiner Herzenswahl erziehend zu sich

herausheben kann, das Dorf- und Stadtproblem Berthold Auerbachs, das auch in Tiecks „Gelehrten“, Gustav Freytags „Verlorene Handschrift“, Gottfried Kellers „Regine“ hineinspielt.

Der Baron Werner, Besitzer einer reichen Schloßherrschaft am Rhein, wird von seiner bei ihm lebenden Tante fortgesetzt bestürmt, mit eines Nachbarn Tochter Luciane eine standesgemäße Heirat einzugehen. Die Ehe an sich wäre ihm schon recht, nur entspricht Luciane, entsprechen alle die vornehmen, puppenhaften jungen Damen seiner Bekanntschaft keineswegs dem Ideal, das der charaktervolle, selbständig denkende und empfindende Mann sich gebildet hat. Wie der Lessingsche Prinz durch des Malers Conti Bild von Emilia Galotti entflammt wird, so wird hier dem Baron durch einen Maler Sterzing, der seine Gastfreundschaft genießt, die rechte Spur gewiesen. Er sieht in dessen Mappe eine Skizze, Maria und Joseph vor der Verkündigung darstellend. In der Jungfrau erkennt er sofort seines Försters Tochter Emilie, ein halbes Kind von fünfzehn Jahren, dessen eigenartig reizvolles Wesen ihm nicht verborgen geblieben ist, in Joseph sich selbst. Und nun keimt ein Gedanke in ihm und findet rasche Ausführung: „Wo ich bis jetzt suchte, konnte ich nicht finden; das Verderbnis des Geschlechts ist zu groß, die Verbildung zu ungeheuer, als daß ein empfindender Mann auf dem Markte, wo die schöne Ware feil steht, seinen Kauf zu machen imstande wäre. Nein, ich wähle mir den reinen, unentweihten Stoff; die zärtlichste Sorge, die liebevollste Aufmerksamkeit soll daraus die Schöpferin meiner Zufriedenheit mir erziehen. So erkieset sich der Künstler den schneeweißen Marmor und formt daraus das Bild, welches nachher der Gegenstand seiner eigenen Anbetung wird.“ Er nimmt Emilie auf das Schloß und begründet ihr Kommen mit der Notwendigkeit, für die künftige junge Herrin, in der er der Tante zweideutig-listig Lucianen zu erblicken erlaubt, eine Gesellschafterin heranzubilden. Indessen, als Vertreter der Ritterschaft seines Kreises auf den Reichstag berufen, muß Werner die Heimat alsbald für längere Zeit verlassen und damit die Ausführung des Plans, „selbst die künftige Frau für sich zu erziehen“,

verschieben. Er verliert ihn über den politischen Wirren der nächsten Jahre — die Geschichte spielt unmittelbar nach der französischen Revolution — ganz aus dem Auge, und wider sein eigenes Erwarten wird die verjährte „Grille" zum leidenschaftlichen Wunsche, als dem nach einigen Jahren Heimkehrenden das körperlich und geistig gleich prächtig aufgeblühte Mädchen entgegentritt. Aber er fühlt zugleich, „daß einem solchen Weibe gegenüber keine Willkür stattfinde". Und in der Tat, Emilie empfindet sein Unterfangen, sie für sich erzogen haben zu wollen, als einen beleidigenden Eingriff in ihr persönliches Selbstbestimmungsrecht und weist seinen feurigen Antrag mit der Versicherung, sie liebe ihn nicht, zurück. Nur unter der Bedingung, daß er nie etwas anderes in ihr sehen wolle als die Wirtschafterin seines Hauses, als seine Freundin höchstens, bleibt sie, die inzwischen den Vater verloren hat, an Stelle der gleichfalls gestorbenen Tante auf dem Schlosse. Er wahrt sein Ehrenwort, aber je zurückhaltender er ihr gegenüber wird, desto mehr empfindet sie, die ihn immer besser kennen, immer höher schätzen lernt, das als Kälte, und ihr Herz leidet bitteres Weh, als sie ihn doch noch an Lucianen gebunden glauben muß. Ein großes äußeres Ereignis führt die glückliche Lösung herbei. Die Revolution greift nach Deutschland hinüber; der Baron wird, den Aufwieglern in seinem eigenen Dorfe entgegentretend, schwer verwundet und von Emilie gerettet und gepflegt. Er erkennt sein Unrecht: „Gattinnen schenkt uns der Himmel, wenn er sie für uns fertig hat"; aber indem er ihr entsagend versichert, daß man lieben könne, ohne besitzen zu wollen, wird es ihr klar, daß sie ihn liebe und schon längst geliebt habe, und schließlich steigt die geliebte beseelte Statue zu ihrem Bildner, dem neuen Pygmalion, nieder. Das Werk der Erziehung ist vollendet, die Erzogene liegt dem Erzieher im Arm. Schade nur, daß die Begründung der Schlußszene, in der wiederum Sterzing eine Hauptrolle spielt, gar so mangelhaft ist, und daß das dürftige und abgebrauchte Motiv eines belauschten Selbstgesprächs die Lösung herbeiführen muß.

Waren die „Papierfenster“ zum großen Teil nichts als ein neuer „Werther“, so kann der „Neue Pygmalion“, der schon im Titel an den „Neuen Paris“ und an die „Neue Melusine“ erinnert, den starken Einfluß des älteren und alten Goethe nicht verleugnen. Der politisch historische Hintergrund der Erzählung und die starre aristokratische Auffassung der Verhältnisse sind die gleichen wie in Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ und Revolutionsdramen. Wie schon in den „Papierfenstern“, so wird auch hier an das St. Josephs-Idyll der „Wanderjahre“ angeknüpft und wie in diesem Roman die Kette der Erzählung von einem pädagogischen Einschlag gekreuzt. Nicht minder werden wir an die „Wahlverwandtschaften“ erinnert: in der Art, wie die Besitzung des Barons uns anschaulich und der Erzählung dienstbar gemacht wird, wie Elemente der bildenden Kunst in das Ganze hineinspielen. Vor allem aber sind Stil und Sprache — und nur für sie hatte Heine ein Lob — bis in Einzelheiten stark Goethisch gefärbt, ohne doch allzu bewußt zu goethisieren und auch die etwas steife Manier des greisen Meisters nachzuahmen, freilich auch ohne die feierliche Ruhe und gefühlsmäßige Sättigung seiner Diktion aufzuweisen. Von romantischer Art und Unart ist viel weniger in Immermanns Novelle eingegangen. Ohne störende Längen und Umschweife ergeht sich die wohlgeschlossene und in sich runde Erzählung mit epischer Breite in einer klaren, nicht selten aber auch trockenen und harten Prosa, die offensichtlich nach Plastik strebt. Schon dem Stoffe nach bedeutsam, ist die Novelle auch in der Ausführung ein Kind guter Stimmung und ein Schritt weiter zu der Höhe des „Münchhausen“-Dichters, auf den auch die humoristischen Partien vorausweisen. Die Tante, an deren jähem Tode ob der großen Enttäuschung wir allerdings Anstoß nehmen, der Nachbar, der Förster und vor allem die ausgeführtere Gestalt des nach einem lebenden Vorbilde geschaffenen Malers mit der aschgrauen Kleidung, den krummen Beinen und seiner künstlerischen Schrullenhaftigkeit sind keck entworfene humoristische Typen, die der an sich ernsten Novelle nicht zum Schaden gereichen; des

Erzählers, wohl an Goethe und dessen Ablehnung Jean Pauls anknüpfende Bemerkung, daß der Humor die gefährlichste Beimischung in der Poesie sei, verfängt hier nicht. Übrigens sind gerade die beiden Hauptpersonen von solcher Beimischung mit gutem Grunde ganz frei gehalten worden; die Geschichte wird also nur von humoristischen Arabesken umrankt. Der ernste, gediegene und selbständige Baron zeigt manche Züge seines Schöpfers, ganz besonders den Trieb zum Weibe und zwar zum echten, naturhaften Weibe, dessen höchsten Typus der Dichter erst in der blonden Lisbeth des Oberhofs schaffen sollte. Und so ist denn die schöne Emilie durchaus keine Dutzendfigur wie die absichtlich als solche gehaltene Modedame Luciane, sondern ein eigenwüchsiges und eigenwilliges Menschenkind, dessen klugem und bildsamem Wesen ein Beisatz von schnippischem Trotz ganz gut zu Gesichte steht. Nur an einer Stelle gerät der Schilderer ihrer äußeren Reize in das Fahrwasser des faden Clauren, wie er an anderen — so da, wo er von dem Flötenlaut der Neigung spricht — nicht zu seinem Besten sentimentale Jean Paulsche Töne anschlägt, die zu dem Übrigen nicht recht stimmen wollen. Aber im allgemeinen ist gerade die eine doppelte Entwicklungslinie beschreibende Charakterisierung der Novelle ihr Gelungenstes, während die Motivierung wiederum von allerlei Schwächen nicht frei ist.

Am Ende der Magdeburger Zeit schuf Immermann schließlich noch eine größere Dichtung, die für seine Weiterentwicklung von ganz besonderer Bedeutung ist, weil sie ihn sehr entschieden auf neuen, seiner Eigenart entsprechenden Bahnen zeigt: „Das Trauerspiel in Tirol“, das bekannteste seiner Dramen. „Wie ein ferner sterbender Ton klang es aus den Tiroler Alpen nach unseren Flächen herunter,“ erzählt der Verfasser der „Memorabilien“ am Schluß der Knabenerinnerungen im Hinblick auf die Ereignisse des Jahres 1809. Und dieser Ton weckte siebzehn Jahre später in dem Dramendichter ein lautes Echo. Immermann hatte die starken Mängel seiner bisherigen Dramen deutlich genug selbst empfunden und eine un=

mittelbare Nachahmung der Alten, wie er sie in seinem „Periander" angestrebt, nachdrücklich verworfen, dagegen bei der Erklärung eines Meisterstückes gerade der antiken Dramatik als wesentlich und ausschlaggebend festgestellt, woran es bei ihm selbst noch haperte: festen Boden unter den Füßen, scharfe Umrisse, individuelle Beseelung. Schon der Edwin Dichter war zu der Überzeugung gelangt, daß jedes historische Faktum vor allem mit der Volksseele eng zusammenhänge, daß jedes historische Drama in dem Volke (das seine eigenen Stücke bis dahin nur als Pöbel gekannt hatten) den Hintergrund der Ereignisse sehen müsse, und daß „jedes Drama, welches nicht das populäre Element in sich aufnimmt, eine schöne, in Lüften schwebende Seifenblase ist, die nie voll den Grund und Boden berührt oder sofort zerspringt, wo sie auf denselben stößt". Schiller war jetzt sein Mann, gleich ihm auf das ganze Volk zu wirken sein Sehnen. Seinem so stark ausgeprägten geschichtlichen Sinn entsprach das historische Drama: kein Wunder, daß den ehemaligen Befreiungskrieger der jedes fühlende Herz ergreifende, schon so vielfach im Liede besungene tirolische Freiheitskampf unter Andreas Hofer, das Hohelied der Vaterlandsliebe, der unerschütterlichen Treue, der schlichten Größe, zur dramatischen Behandlung reizte.

Es war nach der glänzenden Ablegung seines letzten Examens, nach dem Anschluß an den Berliner Dichterkreis, der ihm aufmunternde Anerkennung gezollt hatte. Bei dem durch den Erfolg und die Teilnahme Befeuerten fiel eine äußere Anregung auf günstigen Boden, um auch dem Dichter eine Ernte zu bescheren. Den entscheidenden Anstoß zur Ausführung gewann der Plan, als er im Jahre 1826 in Magdeburg eines Abends die Tiroler Volkssänger (Gebrüder Rainer (die er dann wenig glücklich auch in seine Dichtung einführte) ihre heimischen Lieder singen hörte. Tief ergriffen sagte er sich, daß er das Lied noch einmal müsse tönen lassen. Und zwar entschloß er sich, „den Gegensatz zwischen dem rohen Heldentum der Tiroler, ihrer Treue und ihrem Glauben, und dem Heldentume der Franzosen, ihrem Verstande, ihrem Ehrbegriffe" zur Grundlage, zur Idee seines Dramas zu machen. Mit fieberhaftem

Eifer ging er an die Arbeit. „Nie bin ich von einem Stoffe gründlicher erregt gewesen," bekennt er. Sein Bruder Hermann, damals Student in Göttingen, mußte ihm alles Erreichbare an Reisebeschreibungen, historischen Schriften, Ansichten des Landes und Bildnissen zusenden. Seine Hauptquellen wurden Bartholdys „Krieg der Tiroler Landleute im Jahre 1809" (Berlin 1814) und namentlich das von dem Tiroler Freiheitskämpfer Joseph Freiherrn von Hormayr verfaßte, anonym im Jahre 1817 erschienene Buch „Geschichte Andreas Hofers, Sandwirts aus Passeyr, Oberanführers der Tiroler im Kriege von 1809". Beide Werke sind im vaterländischen Sinne parteiisch und nicht sehr zuverlässig. Immermann verfährt recht frei mit ihnen und weicht von ihnen und der Geschichte vielfach ab, teils bewußt, teils infolge von Flüchtigkeitsversehen. Treu verhält er sich, den Forderungen von Lessings „Dramaturgie" entsprechend, den Charakteren gegenüber. Nach wenigen schaffensfrohen Wochen stand das „Trauerspiel in Tirol" auf dem Papier und im Spätjahre 1827 erschien es (mit der Zahl 1828 auf dem Titel) bei Hoffmann und Campe in Hamburg im Druck.

Der Dichter gab ihm eine längere, vom 5. August 1827 datierte Vorrede mit auf den Weg. Die zusammenfassende große Besprechung seiner früheren Dramen in den „Jahrbüchern der Literatur" hatte in dem Umstande, daß er bis dahin — im Gegensatze zu Dramatikern wie Müllner — seine Dichtungen ohne Vorrede hatte ausgehen lassen, einen gewissen Stolz und in diesem zum Teil auch den Grund zu erkennen gemeint, warum seine Dramen untheatralisch seien. Diese Erklärung lehnt Immermann entschieden ab und versichert, immer für die lebende Bühne geschrieben zu haben. Habe das Theater mit Recht von seinen bisherigen Arbeiten keinen Gebrauch gemacht, so könne das nur in seinem eigenen Unvermögen, für die Zwecke der Bühne zu dichten, seinen Grund haben. Er findet nun aber die Schuld nicht bei sich, sondern bei dem bestehenden Theater und dessen Publikum; beide lassen vorzugsweise statt des Poetischen und Charakteristischen das Deklamatorische und Rhetorische gelten,

das doch, folgerecht ausgebildet, zur Zerstörung des eigentlich Dramatischen führe. Die Schauspieler hätten sich bei diesem Stande der Dinge eine ebenso ungehörige Manier angewöhnt. Erkannten Fehlern, um der Mode willen, nachzugeben, sei ihm aber unmöglich gewesen. Das gegenwärtige Trauerspiel möge wenigstens von seinem Bestreben, den mimischen Ausdruck zu ergründen, Zeugnis ablegen. Er sehe freilich voraus, daß die Bühne es wieder nicht aufnehmen werde. Um ihr entgegenzukommen, schlägt er sofort eine Reihe von Abänderungen, besonders Streichungen und Kürzungen vor und erbietet sich gleich selbst gegen die Direktoren, eine entsprechende Bearbeitung vorzunehmen. „Es soll mich freuen," schließt er, „wenn die Tragödie unsres Vaterlandes, sei es auch nur auf die angegebene Weise verstümmelt, zu einem öffentlichen Leben gelangt." Zu seiner Empörung lehnte gleich die erste Bühne, an die er sich wandte, das Berliner Königliche Theater, die Aufführung ab. Die Berliner lernten es vorerst nur aus Vorlesungen Holteis kennen, der ein eifriger Vorkämpfer des „Trauerspiels" blieb. In Tirol selbst wurde das Buch verboten.

Fassen wir zunächst wieder den Aufbau des Dramas ins Auge. Der Expositionsaufzug beginnt im Wirtshaus am Berge Isel. Gespräche und Botenmeldungen unterrichten den Zuschauer über den Stand der Dinge. Der Kaiser von Österreich hat, von den Franzosen hart bedrängt, schweren Herzens den Waffenstillstand von Znaim (12. Juli 1809) geschlossen, der Tirol und Vorarlberg dem Feinde einräumt. Das kaiserliche Heer zieht sich aus dem Lande zurück und jetzt bereiten die großen Vaterlandsfreunde und geborenen Führer des Volkes in der Stille die Volkserhebung zum Schutze der Unabhängigkeit vor. Zuerst erscheint der listig kühne Speckbacher, die am meisten handelnde Figur des Dramas. Der französische Marschall, der Herzog von Danzig, mit dem er in Wildmanns Gasthause zusammentrifft, ganz Vertreter der gloire und stolze Siegeszuversicht, ist nicht der Mann, Speckbachers schlaue Anschläge zu durchschauen, und geht plump in die gestellte Falle. Schon kommen die Nachrichten von ersten Erfolgen und rasch klimmt

die Befreiungshandlung ihrer Höhe zu. Der Pater Haspinger stellt sich feurig an Speckbachers Seite und endlich auch der angesehenste und einflußreichste der Volksmänner, Andreas Hofer. Er wird einstimmig zum Haupt der Landesbewaffnung erwählt und übernimmt mit feierlichem Ernst die Führung: es gilt das Land Tirol dem geliebten Kaiser zu erhalten; denn hat dieser auch den verhängnisvollen Waffenstillstand abschließen müssen, er kann und wird, das ist die Überzeugung aller, doch keinen Frieden folgen lassen, in dem er sein geliebtes Tirol und dessen Selbständigkeit preisgibt. Der im französischen Lager anhebende zweite Aufzug zeigt, daß dieser Friede schon so gut wie geschlossen ist, und ein Unterhändler Hofers, der Priester Donay, der zum Abzug auffordert, wird von dem stolzen Herzog kurz abgefertigt. Dann befinden wir uns wieder am Iselberg; die drei Führer beraten, was nun geschehen solle. Mit einem „Auf Wiedersehn vor Kaiser Maxens Stadt!“ entläßt sie Hofer und nun wickelt sich in mehreren Szenen vor unseren Augen die Schlacht am Isel ab, die in Besiegung und wilde Flucht der Franzosen ausläuft. Die Befreiungshandlung hat ihren Gipfel erreicht. In demütiger Siegesfreude feiert der fromme Hofer mit den Seinigen das große Gelingen. Er sendet einen Boten zum Kaiser mit der Versicherung treuer Ergebenheit und schickt sich zum Einzug in Innsbruck an. Der dritte Aufzug bringt Krise und Rückschlag. Alles war umsonst. Der Friede ist wirklich geschlossen, der weitere Kampf der Tiroler also nichts als Meuterei. Der Vizekönig von Italien, in dessen Hauptquartier zu Villach die ersten Szenen vor sich gehen, will aber nicht, dem Rate des Generals Grafen Baraguay gemäß, sogleich strafend einschreiten, sondern zunächst einmal unter Verheißung der Begnadigung zur Waffenstreckung auffordern. Er hofft, die Häupter der Erhebung in einer Unterredung zu gewinnen und ein Strafgericht zu vermeiden. Die folgende Szenenreihe, in der Hofburg zu Innsbruck, dem Sitz des Oberkommandanten Hofer, spielend, zeigt die tirolische Führung im Zwiespalt. Während Speckbacher und Haspinger die Ansicht vertreten, man müsse, um

nicht alles zu verlieren, den Sieg verfolgen und den Krieg über die Grenzen des Landes hinaustragen, will Hofer keinen weiteren Kampf zulassen, vor allem mit keinem Schritt, und komme auch, was da wolle, den Boden der Vatererde verlassen. In diese Meinungszwietracht, die Hofers „böser Engel" Donay und der elende Nepomuk von Kolb noch durch niederträchtige Verleumdungen zu schüren suchen, klingt die niederschmetternde Botschaft vom geschlossenen Frieden hinein, der die Grafschaft in drei Fetzen reißt. Speckbacher und Haspinger, an allem verzweifelnd, lassen Hofer allein, der sich zur Unterredung mit dem Vizekönig nach Villach aufmacht. In der schönen, gedankentiefen Kontrastszene, die den vierten Aufzug eröffnet, stehen sich der gütige Kaisersohn und der gemütsinnige Bauernpatriarch gegenüber. Hofer muß wohl an den erfolgten Friedensschluß glauben, besteht aber darauf, erst noch eine Urkunde darüber von seinem Kaiser abzuwarten; dieses inzwischen gerade aufgegriffene Schreiben will ihm der Vizekönig nach Steinach nachsenden. Auf Hofers Erlaß hin unterwirft sich nun das Volk den Eroberern. Er selbst schleudert sein Führerschwert, eine ehrwürdige alte Waffe, die er am Schluß des ersten Aufzugs so zuversichtlich ergriffen, zum Zeichen, daß es aus sei mit dem Befreiungsversuch, in eine Felsenspalte und schläft bekümmert ein; da träumt er, ein Engel (und dieser Engel tritt auch redend auf!) übergebe ihm das Schwert von neuem, und erwachend findet er es in der Tat wieder neben sich. Die Ahnung einer neuen Sendung überkommt ihn, zumal da ihm sein Bote Donay die Kunde bringt, daß niemand in Steinach von dem kaiserlichen Briefe wisse. Der falsche, selbstsüchtige Priester, der darin die endgültige Preisgabe Tirols zu erkennen glaubt, geht jetzt zum Sieger über. Es folgt eine symbolische Parallelhandlung. Elsi, Wildmanns treuloses Weib, nimmt entsetzliche Rache an dem französischen Offizier, der sie betrogen und verleugnet hat; zufällig ist es derselbe, der das kaiserliche Proklam nach Steinach bringen soll. Der Schlafende verbrennt elendiglich im Wirthaus am Isel, das Elsi anzündet, und mit ihm, so scheint's, jenes bedeutungsvolle Schreiben.

Jedenfalls gelangt es nicht an Hofer. Der fühlt sich von dem französischen Generalissimus belogen und betrogen, hält die ganze Friedenspost für falsch, zerreißt seinen Ergebung gebietenden Erlaß und ruft das gleich ihm empörte Volk abermals zum Kampf auf. Da tritt Baraguay ihm als einem Wortbrüchigen mit dem gedruckten Friedensinstrument und zugleich mit der Achtserklärung entgegen. Aber die treuen Tiroler liefern ihren Oberkommandanten nicht aus, und da sein Angebot, mit seinem Blute das Volk vor der Strenge des Gerichts zu bewahren, nicht angenommen wird, scheidet er von den erschütterten Landsleuten und entweicht in die Einsamkeit seiner Berge. Die ebenfalls geächteten Genossen Speckbacher und Haspinger folgen ihm später, um ihn zu retten. Der fünfte Aufzug führt das hoffnungslos verlorene Spiel rasch zu Ende. Umsonst sucht Baraguay des gefährlichen Hauptes habhaft zu werden: „so lang' er lebt, hat die Empörung Farbe"; nur durch des Sandwirts Blut, das erkennt er klar, sind die letzten Flammen der Erhebung zu löschen. Donay wird auch an Hofer persönlich zum Verräter. Die letzten Auftritte spielen sich vor des Geächteten einsamer Alphütte ab. Zu ihm, der mit sich selbst zerfallen über Recht und Unrecht grübelt, treten die treuen Freunde, um ihn auf ihre Flucht nach Österreich mitzunehmen. Aber umsonst ist ihr Drängen. Den Boden des Vaterlandes verläßt er um keinen Preis, sondern erwartet ruhig, daß sein Geschick sich vollende — ein Märtyrer, kein Held. Alsbald nahen die abgesandten Franzosen und von ihnen empfängt er nun doch den so sehnlich erwarteten, zur Ergebung mahnenden Brief seines Kaisers, der wunderbarerweise bei dem Brande unversehrt geblieben ist. Gefaßt schaut Hofer dem Tod ins Auge. Sein letzter Schmerz ist, daß er ihn nicht im heiligen Land Tirol erleiden darf, sondern nach dem welschen Mantua geführt wird. Die Erschießung selbst wird nicht vorgeführt, zur vollen Gewißheit des tragischen Ausgangs kommt also der Zuschauer nicht.

Immermann war einer der ersten, der Andreas Hofer zum Dramenhelden zu machen versuchte. Manch jüngerer Dichter bis

auf den heutigen Tag ist ihm gefolgt. Aber keines dieser Werke befriedigt als Drama und zwar aus dem Grunde, weil Hofer zum Dramenhelden nun einmal nicht taugt. Das betont z. B. Hebbel in seiner Besprechung des von Immermann beeinflußten Gärtnerschen Hofer-Dramas und ebenso bezeichnet Gottfried Keller im Hinblick auf Berthold Auerbachs Prosaschauspiel den Helden, einen „politischen Kretin", als ganz undramatisch. Den gleichen Vorwurf und Einspruch erhob, unter Anerkennung schöner Einzelheiten, gegen das Immermannsche Stück sogleich Ludwig Börne. Seine umfängliche Besprechung, die es freilich im letzten Grunde vom Standpunkte des liberalen Politikers ablehnte, verwirft ebenfalls den Stoff als solchen: „Das Schauspiel hat keinen Kern, die Schale wickelt sich um nichts. . . . Es ist eine Seite aus der Weltgeschichte, die mitten im Satze beginnt und mitten im Satze aufhört." Diese Tiroler, die nicht bloß schwach, sondern auch dumm waren, gehörten, führt er aus, überhaupt in keine Tragödie. Hofer, die „große Puppe mit dem langen Bart", sei kein Führer, sondern nur ein Leithammel („nicht einmal der Hund, der Schäfer gewiß nicht"); er sei nur der Leidensheld eines Romans. Maßlose Angriffe richtete ferner der mit dem Dichter inzwischen so bitter verfeindete Graf Platen in seinem „Romantischen Ödipus" gegen die „Pusterthaler Ilias" und ihren Verfasser, der Shakespeareschen „Affen grinzendsten". Er verhöhnt namentlich zwei, auch von Börne und anderen Kritikern mit Recht beanstandete Motive: die in Zacharias Wernersche Romantik ausschweifende Engel- und Schwertvision und die Liebestragödie der „Depeschenmordbrandehebruchstirolerin" Elsi, eine plumpe Nachahmung des Verhältnisses zwischen Thusnelda und Ventidius in Kleists „Hermannsschlacht". Der Engelszene hatte Immermann, dem Drängen seiner Freunde, besonders Holteis, folgend, übrigens von vornherein eine „Variante" für die Aufführung beigefügt. Anderseits fehlte es dem „Trauerspiel in Tirol" aber auch nicht an Beifall. Der schönste Lohn des Dichters war es, als ihm Holtei aus Weimar schrieb, Goethe habe ihn sehr lieb und freue sich, daß er

sich von „phantastischen Sonderbarkeiten" zurückgefunden habe. Und bis zu Tränen bewegte ihn der Hymnus, den Heine im „Morgenblatt" vom 3. Dezember 1828 auf ihn anstimmte und in den Ende 1829 erscheinenden dritten Band seiner „Reisebilder" hinübernahm: „Es gibt einen Adler im deutschen Vaterlande, dessen Sonnenlied so gewaltig erklingt, daß es auch hier unten gehört wird nnd sogar die Nachtigallen aufhorchen, trotz all ihren melodischen Schmerzen. Das bist du, Karl Immermann, und deiner dacht' ich gar oft in dem Lande, wovon du so schön gesungen. Wie konnte ich durch Tirol reisen, ohne an das ‚Trauerspiel' zu denken?" Heine besprach sich über das Drama auch mit Hormayr, der es nicht nur in seinem „Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst" rühmend anzeigte, sondern auch dem Verfasser eingehend darüber schrieb: „Als zweifaches Haupt, ‚der Landesbewaffnung nämlich und der Landesverwaltung' in jener äußersten Verlassenheit, bin ich kein verwerflicher Zeuge über die Wahrheit der Empfindung, der Entwicklung der Charaktere .... Der Erzherzog Johann lag in Wien an einer unbedeutenden Fußwunde, als ich ihm Ihre Tragödie brachte, die ihn wechselweise in Tränen und Ingrimm versetzte, und die er gleich allen seinen ihn besuchenden durchlauchtigen Brüdern mitteilte. — Viele ausgezeichnete Männer waren tief davon ergriffen .... Empfangen Sie gütig meine hochachtungsvolle Umarmung im Namen aller meiner damaligen Waffenbrüder, aus welchen der Kapuziner beinahe allein noch übrig und ein vergessener Landpfarrer bei Wien ist."

Die im Ajax-Aufsatz geforderte deutsche Nationaltragödie hat Immermann mit seinem „Trauerspiel in Tirol" nicht geschaffen, aber er tat hier doch, ablassend von romantisierenden und antikisierenden Experimenten, den ersten großen Schritt auf dem Boden, in dem die wahren Wurzeln seiner Kraft mehr und mehr erstarken sollten: dem der zeitgenössischen Geschichte und des lebenden Volkes. Für sein Bestreben, neueste Vergangenheit dichterisch und zwar in der Hauptsache mit realistischen Kunstmitteln abzuspiegeln, verdient er Achtung und Anerkennung, und sein Werk berührt nicht nur durch

seine vaterländische Wärme sympathisch, sondern zeigt, wenn es auch als Ganzes mehr Rührung als tragische Ergriffenheit auslöst, doch in einzelnen Szenen wirklich dramatisches Leben und frische Gegenständlichkeit. Sein Hauptvorzug und Hauptfortschritt aber ist, wie schon im „Cardenio“, die vertiefte Charakteristik der handelnden Personen, für die ihm Hormayr freilich schon gut vorgearbeitet hatte. Sein Hofer ist, wenn auch nicht als dramatischer, so doch als menschlich-dichterischer Charakter hohen Lobes wert: dieser schwerfällige, beschränkte, zur Eitelkeit neigende Bauer mit seiner Gemütstiefe, seiner heißen Liebe zum Vaterlande und seiner unerschütterlichen Treue zu Kaiser Franz. Der Dichter hat nach Heines Urteil „das mystische Gefühlsleben, die abergläubische Religiosität, das Epische des Mannes“ ganz richtig angedeutet. Und neben ihm der eigentliche Tatenheld des Dramas, Speckbacher, den das Unglück nicht, wie Hofer, zur Bigotterie treibt, sondern hart und grimmig macht, und der Dritte im Bunde, der hitzige, fanatische, schwarzseherische Kapuziner Haspinger. Alle drei stehen einander wirksam gegenüber und haben mit dem üblen Typus der Salontiroler nichts gemein. Dann der menschlich-gütige Vizekönig, der zu wenig Eisen im Blute führt und weder Staatsmann noch Feldherr ist, und auf der anderen Seite der soldatisch tapfere Herzog von Danzig, der mit der Stirn des Emporkömmlings seinem Stern vertraut. Auch Nebenrollen unter den Tirolern, selbst Kinderrollen, wie Hofers Knabe und Elsis Töchterchen, sind durch Gestalten voll Blut und Leben besetzt. Dagegen ist die Charakteristik des Priesters Donay, des eigensüchtigen Judas, über die Schablone nicht hinausgediehen, die des gefährlichen Tollkopfs Nepomuk von Kolb, der auch etwas vom Spiegelberg der „Räuber“ hat, gründlich mißlungen.

Nicht selten vergreift sich der Dichter im Ton, den er der Natur der Redenden zu wenig anpaßt; so verfällt namentlich Hofer zuweilen einer unwahrscheinlich unbäuerlichen Schönrednerei. Das ist ein Fehler, in den der Jambendramatiker leicht verfällt und den Immermann auch schon in Schillers „Tell“ vorgebildet fand.

Häufig wörtliche Anklänge an dieses Drama sowie an andere Schillersche Werke, besonders die „Jungfrau von Orleans“ und den „Wallenstein“, begegnen störend auf Schritt und Tritt. Der „Tell“ übertrifft das „Trauerspiel in Tirol“ an Adel und Gehalt, an Stil und Technik so sehr, wie ihm ein anderes, dem Stoffe nach verwandtes Schauspiel, Kleists „Hermannsschlacht“, an Wucht und Glut überlegen ist.

Im Dezember 1826 erhielt Immermann die Ernennung zum Landgerichtsrat in Düsseldorf und im März des folgenden Jahres siedelte er, unterwegs in Göttingen und Kassel Station machend, in seinen neuen Wirkungskreis über. So schwer er von Mutter und Bruder schied, die er fortan nur bei kurzen Besuchen wiedersah, er vertauschte gern die unromantische Elbe und ihre geistig unregsamen Anwohner mit dem heiteren Rhein und seinem frischen Leben. Wieder bestürmte Immermann Elisen, ihm als Gattin zu folgen; sie widerstand abermals. Auch Lützow, „der sich mit dem seltensten Edelmute in dieser Sache benahm, wünschte diesen Ausweg auf das eifrigste, sein Vertrauter Schl .... war der Dolmetsch seiner Wünsche und Gesinnungen“. So lesen wir bei Putlitz in Immermanns späteren Berichten an seine Braut Marianne. Der genannte Vertraute war des Generals Adjutant, der Rittmeister Schlüsser. Vor einigen Jahren ist ein Brief Immermanns an diesen aufgetaucht, der uns näher unterrichtet. In der Meinung, die Eheschließung werde nur durch Immermanns derzeitig noch zu geringe Einnahmen verhindert, ließ Lützow dem Dichter einen jährlichen Zuschuß anbieten. Immermann, der ja wußte, daß die Gegengründe von Elisens Seite lediglich innerlicher Natur waren, lehnte ab und verwies auf eine spätere Zeit, da er selbst in der Lage sein werde, der Geliebten ein standesgemäßes Dasein an seiner Seite zu bieten: „Habe ich dieses Ziel erreicht, so werde ich mit derselben Festigkeit, womit ich mich jetzt gegen voreilige Handlungen setzen muß, versuchen, ihre Bedenken zu heben, die Sache ihr aus dem richtigen Gesichtspunkte zu zeigen, und sie bitten, einen Ent-

schluß zu fassen, der uns alle endlich beruhigt. Sie ist gut, sie ist vernünftig, ich darf hoffen, daß Grillen das gesunde Gefühl nicht überwältigen werden. Bis dahin ist es meine Pflicht, sie zu schonen, und entsagend dem, was mir das Glück des Lebens dünkt, ihr Freund zu sein."

Nach Ludmilla Assings Angabe erklärte sich Frau von Lützow nur unter der Bedingung bereit, dem Dichter nach Düsseldorf zu folgen und auch ferner sein Leben zu teilen, daß sie beide sich gelobten, keiner wolle je eine andere Heirat eingehen. Dürfen wir dieser Angabe der parteiischen Biographin Glauben schenken? In Immermanns späteren rückhaltlosen Darlegungen aller dieser Verhältnisse findet sich kein Wort davon, auffallenderweise aber wird diese Angabe auch bei Putlitz nicht widerlegt oder bestritten, in dessen das Assingsche berichtigendem Buche wir überhaupt einige Ausführungen unzweideutiger wünschten. Jedenfalls ist so viel klar: ein solches Versprechen hätte Elise nie fordern, Immermann nie geben dürfen, denn es lag in der Natur der Dinge, daß die alternde Frau einst dasselbe harte, aber menschlich natürliche Los erleiden werde wie Charlotte von Stein. Der Hauptanteil an dieser Schuld und ihren Folgen fällt ihr, der Reiferen, zu. Gewiß waren es nicht Standesvorurteile oder bloßer Eigensinn, daß sie dem Freunde die Ehe versagte. „Ihr Grund war," schreibt Immermann nach der späteren Trennung an seinen Freund Schnaase, „daß sie durch die Heirat unrettbar mit ihrer Familie zerfallen werde. Nun kennst Du ihre zarte Treue gegen alles ihr Liebgewesene und so muß ich sagen, daß jene verhängnisvolle Entsagung nur unüberwindlichen Schranken ihres Wesens entsprungen ist." Sie wollte es nicht darauf ankommen lassen, sich zum zweiten Male zu einer Scheidung gezwungen zu sehen. Auch daß sie erheblich älter war als er, war für sie schwerlich entscheidend; in den meisten Romantikerehen war ja der Mann der Jüngere, und eine der ganzen romantisch-emanzipierten Zeit zur Last fallende Auffassung, die in der Ehe das Widerspiel der Poesie und den Tod der wahren Liebe zu erblicken meinte, sprach doch wohl vor allem mit. Wie oft stoßen wir in

romantischen Lebensläufen auf solche Anschauungen! So versagte sich ja auch die geschiedene Sophie Mereau dem herzlich und unermüdlich andringenden Flehen Brentanos, ihr Verhältnis zur Ehe zu erheben, so lange mit unverhohlenem Widerwillen, bis die Natur selbst ihr Machtwort sprach. Der romantisch schlaffe Brentano schrie nach der heiligen Ordnung der Ehe, weil er, vom Dämon der Unordnung und Unrast beherrscht, einen unverrückbaren Pol für sein zerbröckelndes Dasein brauchte und suchte. Der feste Charakter des im Tiefsten unromantischen Willensmenschen Immermann verlangte nach der Ehe nicht, um erst Ordnung in sein Leben zu bringen, sondern um das auf Ordnung und sittliche Zucht gegründete nicht zu gefährden und sich selbst untreu zu werden. Mit der Ablehnung uralter Satzungen hat Elise den Freund in seinen edelsten Gefühlen nicht verstanden und ihn so durch seine Liebe von sich selbst abtrünnig gemacht. Sie hat damit den tiefen Zwiespalt und die schwere Lebenslüge in sein Dasein gebracht, die am Marke dieses Kernmenschen nagten. Denn es gehört zum deutschen Wesen, so führt Immermann, der Bräutigam, nachmals in den „Memorabilien“ aus, „daß bei uns auch die Ehe zu der Liebe hinzutreten muß, soll sie von dem Zweifel, sie könne doch nur eine Grille, ein Anstoß, ein Irrtum, eine Leidenschaft sein, ausgeheilt werden. Denn niemand darf sich jenen durch nichts anderes willkürlich zu ersetzenden Prüfungsmoment vor dem Antlitze Gottes unterschlagen, will er im Strome deutschen Lebens verbleiben.“

Zweites Buch. Männliches Ringen und Wirken

6. Düsseldorfer Anfänge

1827—1830

> In Düsseldorf kam ich zum Bewußtsein meiner selbst. Ich lernte verschiedenartigere Menschen kennen, höhere und feinere Verhältnisse, hatte Anschauungen aus dem Leben der Vornehmen und Großen; die mir gewährte Muße benutzte ich, wie ich konnte.
>
> Immermann an Marianne.

Immermanns charaktervolle Naturanlage weist deutlich auch die Fehler ihrer Tugenden auf. Dem hohen spezifischen Gewicht seines geistigen und sittlichen Wesens ist eine vielfach hemmende materielle Schwere und Schwerflüssigkeit beigesellt. Seine körnige Gediegenheit kann zur Plumpheit werden, seine konservative Neigung zum Beharren zu zäher Rechthaberei und rückständigem Eigensinn, seine gut bürgerliche Tüchtigkeit und Achtbarkeit zu enger Philisterhaftigkeit, sein nachdenklicher Lebensernst zu grüblerischem Trübsinn, sein Hang, sich in das eigene Innere zurückzuziehen und zu vertiefen, zu hochmütiger Selbstgerechtigkeit. „Vor der Gemeinheit (schreibt er an Bruder Ferdinand) kann man sich zwar durch Isolation bewahren, aber diese führt so leicht wieder zu einem andern Fehler, zur herben Einseitigkeit, die doch auch wieder so manches Schöne in der Seele zerstört. Ich fühle das an mir, der ich ja auch mich isolieren muß. Ich muß mich mitunter recht zusammennehmen, um nicht schroff zu erscheinen.“ Ein so schweres Blut bedarf von Zeit zu Zeit der Auffrischung, eine so fest gefügte Natur der Aufrüttelung, soll ihre Entwicklungsfähigkeit nicht vorzeitig verkümmern. Solch ein Mensch muß einmal mitgerissen werden in fremde Ströme, muß allerlei Reibungen finden, an denen sich seine Beweglichkeit bewahrt und erhöht; er muß gelegentlich zu leichtem Spiel ein-

gefangen werden, um nicht allzu rasch durch ernstes Mühen aufgebraucht zu werden, an Lebenskraft einzubüßen und schließlich ganz zu erstarren. Keiner kannte sich besser als Immermann selbst, keiner fühlte tiefer, was ihm fehle. „Es ist ein Unglück (lesen wir in einem Briefe des Vierunddreißigjährigen), daß ich alles aus mir selber nehmen muß und daß mir doch auch von außen so gar nichts wird. Ein neues Lebenselement tut mir not und bald, sonst, fürchte ich, nutzen sich die Ressorts meines Innern ab.“ Solche und ähnliche Klagen durchziehen sein ganzes Leben.

Zumal nach den inneren und äußeren Krisen der letzten Magdeburger Jahre mit ihren schweren seelischen Erregungen und ihrer aufreibenden Stubenarbeit bedurfte er eines solchen neuen Lebenselements, und das Schicksal, das ihm im allgemeinen so karg nur von seinen guten Gaben spendete, diesmal, in der vielleicht entscheidenden Stunde seines Daseins, versagte es ihm Hilfe und Heilung nicht. Es verpflanzte ihn in einen jungen, triebkräftigen Boden, der wie kein anderer geeignet war, seinen stockenden Säften frisches Leben zuzuführen. Und zwar geschah das gerade zur rechten, zur höchsten Zeit. Denn, obwohl eben erst dreißig Jahre alt, erscheint uns der so angespannt und rasch lebende Mann — dem ja freilich die rechte Jugend überhaupt versagt geblieben war — auffallend unjugendlich, vielmehr weit über seine Jahre hinaus reif und ernst. Ein paar Jahre später, und die Auffrischung wäre nicht mehr erfolgt; er hätte den schlummernden Rest seiner Jugend nicht mehr entdecken und nützen, das heilsame Neue nicht mehr in sich aufnehmen und entwickeln können. Und auch darin meinte es das Schicksal diesmal gut mit ihm, daß es ihn nicht in einen völlig anders gearteten, ihm wesensfremden Boden verpflanzte, in dem er hätte von vorn anfangen und umlernen müssen. Für Immermann war sein Preußentum Ausdruck nicht bloß seiner Staatszugehörigkeit, sondern auch seines Charakters und seiner Lebensanschauung; er brauchte sich also nicht grundsätzlich anders einzustellen oder nur im Kampfe sich zu behaupten, als er im Frühjahr 1827 nach Düsseldorf versetzt wurde; es war, wenn auch erst seit einem Dutzend

Jahren, preußische Erde, die er trat. Treitschke rühmt es als ein Glück, daß durch den Wiener Kongreß der norddeutsche Großstaat die Wacht am Rhein übernahm, daß zu den jungen überelbischen Kolonien Preußens die alten Kulturlande des Rheins mit ihren mächtigen Städten und ihrem entwickelten Gewerbefleiß hinzukamen. Diese staatliche Blutmischung griff auch auf den einzelnen Bürger über, und es war eine nicht minder glückliche Fügung, die den Altpreußen Immermann von der Elbe her in die neue Provinz berief.

Der Staat Friedrich Wilhelms I. und Friedrichs des Großen hatte sich in harter und zäher Mühe zur Großmacht emporgearbeitet. Diese Großmacht hatte nach wie vor schwer zu kämpfen, einerseits um sich durchzusetzen, anderseits um sich, Preußens staatenbildender Sendung gemäß, noch sehr viel weiter zu entwickeln und auszudehnen. Preußen verdankte seinen Aufstieg rastloser Arbeit, scharfem Verstande, nüchterner Realpolitik. Es war das Land straffster äußerer Zucht und des kategorischen Imperativs, der nicht zufällig im äußersten Altpreußen geprägt worden ist; Kant und Fichte waren seine führenden Geister, der strengste Pflichtbegriff sein Leitstern. Immer noch im Werden, hatte das junge Staatsgebilde zum feineren Ausbau und Schmuck seiner gediegenen Schöpfung noch nicht die Muße gefunden. Es war noch nicht dazu gekommen, über die Forderungen des Tages hinweg denen der Ewigkeit Genüge zu leisten und stand vor der Gefahr, in einseitigem Spartanismus hinter dem Kopf das Herz, hinter der verneinenden Kritik das schöpferische Gefühl, hinter dem Charakter das Talent ungebührlich zurückzusetzen und über der harten Wirklichkeit der Dinge den hohen Wert der holden Güter dieses Lebens, das freie Spiel künstlerischer Kräfte geringzuschätzen. Langsam nur hat Deutschland in organisch fortschreitender Entwicklung und in guter Erkenntnis seiner Wesensart und Bestimmung Kant und Goethe und Bismarck einander gesellt und aus ihrem Menschentum und ihrer Weltanschauung in idealer Verschmelzung den vollen Ausdruck seines Volkstums geformt. Dazu mußten erst Nord- und Süddeutschland sich nähern und schließlich vereinigen, Potsdam und Weimar einander gegen-

seitig befruchten. Auf diesem Wege wurde ein großer Schritt zurückgelegt, als die Rheinlande, nach Immermanns Wort „das heitere Blut, die Phantasie, der fröhliche Sinn Preußens“, mit ihren reichen alten Kulturgebieten dem Stammlande einverleibt wurden. Das glückliche Völkchen warmblütiger und beweglicher Franken mit seinem so stark ausgeprägten Sinn für Phantasie und Lebensfreude, weit persönlicher und eigenartiger als die einseitig nach einer bestimmten Seite hin ausgerichteten Bewohner der östlichen Provinzen, hatten diesen vieles zu bieten, vor allem für die schönen Seiten des Daseins.

Zunächst aber mußte man überhaupt zusammenkommen, miteinander warm werden und gegenseitiges Vertrauen fassen. Das war, als Immermann an den Rhein kam, noch immer das wichtigste Problem. Mit seinem früh entwickelten geschichtlich-politischen Sinn ging der Dichter auch seinerseits an dessen schwierige Lösung. Die Napoleonischen Zeiten waren in den Rheinlanden noch in frischem Gedächtnis, und sie waren keineswegs schlechte Zeiten für sie gewesen. Es war gewiß nicht so leicht, über verlorene Sonderrechte hinweg den Anschluß an den neuen, strenger gefügten Staatskörper zu gewinnen und sich in einem gemeinsamen größeren Deutschland zusammenzufinden, dessen Blut- und Feuertaufe in den Befreiungskriegen man doch nur recht mittelbar mitempfangen hatte. Auch Immermann erklärt die Vereinigung der Rheinlande mit Preußen für das größte und glücklichste Ereignis, das seit Jahrhunderten sich in der deutschen Geschichte zugetragen habe. So sahen die Neupreußen die Sachlage denn doch durchaus nicht an. Sie empfanden zunächst die Unterschiede in landsmannschaftlicher und geschichtlicher, religiöser und sozialer Hinsicht als etwas Trennendes und wachten argwöhnisch und eifersüchtig darüber, daß man ihnen nicht in gleichmacherischer Absicht Zwang antue. Der Norddeutsche, trocken und kühl, sachlich und gemessen, erregte den so anders gearteten Rheinländern zunächst nur Mißfallen und Mißtrauen; seine Straffheit erschien ihnen als unliebenswürdige Steifheit, sein Ernst als Grämlichkeit.

Der altpreußischen Beamten, die zur Verwaltung in die neuen Provinzen gesandt wurden, wartete eine besonders heikle Aufgabe,

die viel Takt erforderte. Es galt hauptsächlich, moralische Eroberungen zu machen. Immermann hatte das früh erkannt. Schon als der Jüngling im Rock des freiwilligen Jägers auf dem Wege nach Paris durch die neupreußischen Lande eilte, beobachtete er die dortige Stimmung. Und im Jahre 1824 schrieb er aus Magdeburg im Hinblick auf die Verhältnisse in Münster an Frau von Lützow, es scheine ihm in einem „so verschiedenartig komponierten Staate recht eigentlich die Pflicht eines jeden wohldenkenden Beamten, den sein Geschick in eine neue Provinz warf, die üble Meinung und das Mißtrauen, welches zwischen den alten und neuen Bürgern herrscht, soviel in seinen Kräften steht, zu zerstreuen". Jetzt hatte er abermals dazu Gelegenheit. Und mit solchen im besten Sinne freisinnigen Anschauungen ging er in seinen neuen Wirkungskreis: überzeugter Preuße und doch voll Achtung vor der fremden Art. Ja er ging sogar mit einem guten Vorurteil und infolge persönlicher Verstimmungen ungerecht gegen seine engere Heimat an den Rhein. Wir entnehmen das dem Briefe Ferdinands, den der Bruder bei seinem Eintreffen in Düsseldorf bereits vorfand: „Sei tausendmal gegrüßt am heiligen, grünen Strom mit seinen mächtigen Wogen, schloßgekrönten Felsen, seinen heitern Rebenhügeln, hier in der hellen baum- und blütenreichen Stadt, unter dem frohen Volke blauäugiger Phäaken, das in seliger Trunkenheit, leichten Herzens und raschen Blutes die Gegenwart genießt! Oh! wie wohl ist mir, daß ich Dich aus den leidigen Kornfeldern und den öden Festungsmauern, aus der Stadt der Regierungs-, Oberlandesgerichts-, Steuer-, Schul- und Hofräte, aus der Stadt, die den heiligen Iffland sich zum Schutzpatron erhöht hat, gerettet sehe in das freie, reinliche Element. Gewiß! es wird Dir hier wohl werden — und damit Du Dich nun nicht einsam fühltest in der fremden, fernen Stadt, siehst Du, so haben wir uns alle aufgemacht und sind Dir heimlich nachgegangen und treten Dir grüßend an der Schwelle Deines Hauses entgegen."

Das ist ein etwas überschwenglicher Klang; der gleiche tönt auch aus des Dichters eigenen Schilderungen, die er später aus verklärender Rückschau niederschrieb. Anfangs hat er sich in Düsseldorf in der

Tat recht einsam gefühlt und die ersten Briefe an die zärtlich geliebten und sehnsüchtig vermißten Angehörigen daheim verraten noch wenig Wohlbehagen. Sie berichten von einer schlechten Wohnung und dem Mangel an gemütlichen Beziehungen und sehen das Heil einzig in angestrengter dichterischer Arbeit. Die Stimmung schlägt erst um, als Immermann freundschaftlichen Anschluß und geistige Anregung findet. Im April empfängt er den Besuch Holteis und verbringt mit ihm das Osterfest im alten heiligen Köln; im Sommer ist Bruder Ferdinand sein Gast. Die dienstlichen Verhältnisse gestalten sich angenehm; sein Kollege von Üchtritz rühmt die „kordialsten Amtsverhältnisse von der Welt“, und der Dichter hat hier weit weniger zu tun gehabt als in den letzten Magdeburger Jahren. Landgerichtsrat Immermann — der Titel ist mit seinem Namen so eng verwachsen wie der des Kammergerichtsrates mit E. T. A. Hoffmann — kann mehr noch als dort Richter und Dichter in einer Person sein.

Bald öffnet sich Immermanns Blick für den neuen Wohnort, für seine allerdings nicht großartigen landschaftlichen Reize und seine geistige Bedeutung. „Der hier breite, noch unzerteilte, kräftige Rhein mit seiner frischen Luft, die freie Gegend, zwar ohne Berge, aber wohlbebaut mit Saaten und anmutigem Laubwald, erregen heiteren Sinn und lassen gut wohnen. Nicht ohne Ursach war früher hier die Residenz der pfälzischen Kurfürsten, und es ist kein gelegenerer Ort als dieser, daß, wie jetzt, ein königlicher Prinz von hier Deutschlands westliches Bollwerk, Preußens Rheinprovinzen, beaufsichtigt!“ So äußert sich wenige Jahre später Grabbe, und Üchtritz fühlt sich besonders durch die Ähnlichkeit des neuen, schönen Teiles der Stadt mit der Berliner Friedrichstadt, in Bauart, Breite der Straßen usw., sowie durch die äußeren Anlagen freundlich angemutet. Von Düsseldorfs geistiger Blüte zeugen heute die Denkmäler von Cornelius und Schadow, Immermann und Mendelssohn; ferner haben Grabbe und Robert Reinick, Ferdinand Hiller und Robert Schumann, Müller von Königswinter und Clara Viebig in neuerer Zeit hier gelebt und geschaffen. Die letztgenannte treffliche Erzählerin hat in Düsseldorf zwölf eindrucksreiche Jugend-

jahre verbracht, die in ihrem Roman „Die Wacht am Rhein" einen sehr deutlichen künstlerischen Niederschlag hinterlassen haben. Aber auch von einer großen Vergangenheit hatte die Stadt bereits zu sagen. In einem seiner Düsseldorfer Festspiele läßt Immermann einer abschätzigen Bemerkung über den „kleinen Ort" die Entgegnung folgen: „Ich sage aber, an dem kleinen Orte ist schon manchem wohl geworden und wird noch manchem wohl werden. Ich lasse mir meinen kleinen Ort nicht beschelten. Wenn du nach Pempelfort hinausgehst, so wirst du unter Platanen das Haus erblicken, in welchem Goethe und die edelsten Geister der Nation bei einem Weisen Gastrecht genossen." Zählte Fritz Jacobi, der gastfreieste und freundschaftlichste der Menschen, doch auch Herder und Hamann, Lavater und Stolberg, Wieland und Lessing, Gleim und Heinse zu seinem Umgang. In Düsseldorf hatte Heinse seinen „Ardhingello", Brentano seine „Lustigen Musikanten" geschrieben, und geborene Düsseldorfer waren Varnhagen und Heinrich Heine.

Immermann hatte die freundliche „Kunst- und Gartenstadt" zuerst als Befreiungskrieger und dann noch einmal im Sommer 1822 betreten. Jetzt sollte sie ihn bis an seinen Tod den ihrigen nennen. In diesen dreizehn Jahren verwuchs er mit ihr und sie mit ihm. Er hat in ihr nicht nur eine Musterbühne erstehen lassen, die vorbildlich geblieben ist für das deutsche Theater, Düsseldorf ist auch die Stadt, in der er seine reifsten Werke, den „Alexis" und den „Merlin", die „Epigonen" und über allen den einzigen „Münchhausen" geschaffen hat.

Er betrat Düsseldorf zu guter Stunde. Die Stadt befand sich, gerade als Immermann kam, in einem entschiedenen, hoffnungsvollen Aufstieg. Hatte sich doch, nach Treitschkes Worten, unter dem leichtlebigen Düsselvölkchen, das noch von den pfälzischen Zeiten her Becherlust und Mummenschanz liebte, seit der preußischen Herrschaft einer jener kleinen Kulturherde gebildet, denen das deutsche Leben seine Wärme dankt. Düsseldorf war damals jung und der Dichter wurde noch einmal jung mit ihm. Nicht in bequeme, festgewordene Verhältnisse sah er sich hineingestellt, sondern mitten in

eine frisch einsetzende lebendige Bewegung, die ihn mit sich trug und an der er rüstig mitzuarbeiten sich angeregt fühlte. Er hat diese Zeit später in einem eigenen großen Teilabschnitt seiner „Memorabilien" warm und anschaulich geschildert, sie durch die Jahre 1827 und 1830 „rund und nett" begrenzt und ihr den Namen „Düsseldorfer Anfänge" gegeben. Seine in der Form von „Maskengesprächen" gehaltene Schrift, die letzte und reifste Frucht seiner historischen Kunstprosa und eine Hauptquelle für den vorliegenden Abschnitt seines Lebens, erläutert und begründet eingehend den von ihm geprägten Begriff. „Die Anfänge sind irgendwo, wenn sich eine Anzahl nicht ganz gewöhnlicher Menschen zusammenfindet, die alle noch nicht recht wissen, was sie wollen. Produktive Talente müssen vorhanden sein, die ihr Ziel nur gleichsam zwischen Nebeln sehen, Kapazitäten, die noch mit Prinzipien ringen, Empfängliche, die alles aufnehmen, selbst wenn manches zu ihrem Wesen nicht stimmt. Da entsteht denn eine Koterie, in der sich jedermann versteht und mißversteht, anzieht und abstößt, in der sich eine Terminologie übereinkömmlicher Sätze bildet, die denn doch bald zu den Sachen nicht passen wollen. Alles brauset und zischt in einer solchen Mischung; Lachen und Weinen folgen einander in raschen Übergängen, die größten Ansprüche werden gemacht, und mit Scheinbefriedigung nimmt man vorlieb. Es ist eine Zeit der Irrtümer, der Leiden um nichts, aber es sind auch Tage der Jugend, der Lust, der Poesie. Das göttliche Moos wächst dann, sozusagen, in Haus und Hof und auf den Straßen. Ein idealistischer Nihilismus überdeckt als glänzende Schale solche Anfänge, aber unter der Schale arbeiten die ernsteren Kräfte sich aus. In Frankreich, wo alles sich nach Paris zieht und in Paris die Begriffe despotisieren, sind Anfänge unmöglich. In deutschen Städten aber, selbst von mittlerer Größe, haben sie sich mehrmals begeben und dann dem Leben der Stadt eine Zeitlang ein ganz eigenes Gepräge verliehen."

Was diesen Düsseldorfer Anfängen Gehalt und Stempel gab, war die Kunst. „Sie dürfen einen Besuch bei den Malern und bei Immermann nicht unterlassen", lesen wir in Gutzkows „Wally";

„läge Düsseldorf in Thüringen, es würde ein zweites Weimar werden.“ Die berühmte Gemäldegalerie, die auch auf den jungen Goethe so tief gewirkt hat, nannte Düsseldorf allerdings nicht mehr sein eigen; sie war 1805 nach München überführt worden. Dafür gelangte aber die 1767 vom Kurfürsten Karl Theodor gestiftete Kunstakademie nach langem Verfall unter der preußischen Regierung zu ungeahntem Aufschwung und Glanz. Im Jahre 1822 hatte König Friedrich Wilhelm III. sie erneuert und ihr in dem großen Düsseldorfer Peter Cornelius den ersten Leiter gegeben. Ihre eigentliche Blüte setzt indessen erst mit dessen Nachfolger Wilhelm Schadow ein. Mit seiner Berufung läßt Immermann auch ausdrücklich die Düsseldorfer Anfänge beginnen. Dem geborenen Parteiführer und bedeutenden Lehrer folgten die besten seiner Anhänger: der gemütstiefe und charaktervolle Karl Friedrich Lessing mit seinem Hang zum Weltschmerzlich-Zerrissenen, der bedeutendste Vertreter der Düsseldorfer Malerschule überhaupt, und sein Gegenfüßler, der liebenswürdige und lebenslustige Theodor Hildebrandt; dazu die vielbewunderten Freskomaler Bendemann und Mücke, ferner Julius Hübner und Karl Ferdinand Sohn, Köhler und Deger, Adolf Schrödter und Alfred Rethel. Schirmer, der Begründer der Düsseldorfer Landschafterschule, zu dessen Schülern nachmals auch Arnold Böcklin zählte, sowie Sonderland und Hosemann, die später auch Immermannsche Dichtungen illustrierten, waren noch von Cornelius her da, schlossen sich aber bald mit den Neuankömmlingen wie zu einer großen Familie eng zusammen. Alle diese „jungen, hübschen, bescheidenen Künstler, welche bloße Hälse und lange Bärte trugen, und von denen der Meister mit Sicherheit den späteren Ruhm vorhersagte“, fühlten sich, meist aus landschaftlich viel reizärmeren Landschaften des Ostens kommend, bald herzlich wohl und heimisch am grünen, romantischen Rhein und wurden von den geschmeichelten Düsseldorfern, die zudem von ihnen einen Ersatz für die verlorene Galerie erhofften, mit Gunst und Neigung überschüttet. Wohlgelitten waren sie auch an dem kleinen Hofe, den der liebenswürdige und kunstfreudige Prinz

Friedrich von Preußen, ein Neffe des Königs, in der Hauptstadt des gleichnamigen Regierungsbezirks hielt.

In diesen bunten und lebhaften Kreis trat nun auch Immermann ein, und ein schönes, an fruchtbarem Austausch reiches Leben verband ihn mit den schaffensfreudigen Malern. Goethe nennt seinen Verkehr mit den Künstlern während des zweiten römischen Aufenthalts sein zweites akademisches Freiheitsleben. Ähnliches empfand Immermann damals, und ähnlich hat er sich darüber ausgesprochen. „Aus dumpfer Arbeitsschwüle trat ich in einen heiteren Kreis, dessen Arbeit auf die Schönheit ging, und hatte selbst Muße; aus formlosen Umgebungen unter solche, denen unter den Händen alles zu Form wurde, nicht allein ihr geistiges Leben und Weben, sondern auch des Alltags Ernst, Scherz, der geringste Einfall. Das Schadowsche Haus war der Mittelpunkt der höhern Geselligkeit, ich wurde darin als Freund willkommen geheißen und habe eine Zeitlang seine Leiden und Freuden mitgemacht. Die Mittel waren vorhanden, geistige und leibliche, einen solchen Zentralpunkt zu bilden, und da die letztern mit Sparsamkeit verwaltet wurden, so hatte die Sache Dauer. Ein zweites Studentenleben führten wir damals, aber kein rüdes, sondern ein phantasievolles. An andern Orten leben die Menschen ihrem bürgerlichen Berufe oder der Gelehrsamkeit, der Reiz des Daseins wird als Nebensache behandelt. In unsern Anfängen dagegen war das Streben, das Feinste, Geistigste, die Spiele der Imagination, Laune, Witz und selbst die Grille zur Praxis zu machen oder, da dies zu absichtlich klingen mag, wir bildeten uns ein, das Leben sei ein Spiel und könne in Impromptus ausgegeben werden.“ Das fröhliche Schwärmen mit den jungen befreundeten Künstlern, wie der Dichter es schildert, gemahnt an das einstige Treiben der Immermannschen „Horde“ auf der Saale-Universität. „Mit Entzücken belauschte ich (schreibt er) das Sprossen der werdenden Kunst in den weiten Ateliers der Akademie, sie hörten, was bei mir entstand; von Kritik war gegenseitig nicht die Rede, uns erquickte ein naives Empfangen und Genießen. Wenn die Mitternacht bei Schwank und Gedicht, das oft aus dem Stegreif

entstand, herangekommen war und die Gläser zum letzten Male aneinanderklangen, dann zerstreute sich die muntere Horde, aus dem Garten heimgehend, unter den Bäumen mit mutwilligem Liede. Oder das Gestein wurde befahren und in seinen buschichten Klippen, deren Fuß das Bächlein tief drunten so heimlich wäscht, stieg gehalten fröhlicher vierstimmiger Gesang auf. Nun erst die Geburtstage, die feierlichen Gelegenheiten, die Feste! Wer zählt die Maskenbälle, die Attrappen, die Pantomimen jener ersten fröhlichen Jahre? Alles wurde dramatisiert; Eigenheiten, Anekdoten, Spitznamen verarbeitete die Erfindung des Augenblicks, und wenn auch nicht alles Brillant vom reinsten Wasser wurde, so konnte man doch mit dem Vikar sagen: ‚What the conversation wanted in wit, was made up in laughter.‘ — Zu allen diesen lustigen, feierlichen, kuriosen Dingen hatten wir ein Publikum empfänglicher Männer und Frauen, nicht selten nahm die halbe Stadt an unsern Schönbartsspielen teil, und daß das Bild des freilich illusorischen, aber doch vergnüglichen Kunst- und Poesierausches aus goldenem Rahmen sah, war gar nicht so übel. Der Rahmen gab dem Bilde noch höhern Relief. Dieser goldene Rahmen war nämlich das Interesse des Hofes und der Vornehmen an unserm Treiben. Die Musen waren damals in diesen hohen und höchsten Kreisen durch uns Mode geworden, sie wurden zur Gesellschaft gerechnet, Vorlesungen, lebende Bilder, Gespräche über dies und das lösten einander auf dem glatten Parkett in gedrängter Folge ab.“ Es war die mediceische Periode von Düsseldorf. Schirmer bezeichnet in seinen Erinnerungen Immermann als den „glänzendsten Mittelpunkt“ des im Schadowschen Hause aus- und eingehenden Künstlerkreises. Er schildert den Dichter als einen „stattlichen, vornehm aussehenden Herrn“, der die Eintretenden schweigend und aufmerksam musterte. Es „schien mir (schreibt Schirmer) so etwas wie Schärfe um seinen feingeschnittenen Mund zu spielen, während sein tieffunkelndes Auge uns mit einem Blicke zu durchbohren schien. Die breite, hochgewölbte Stirn imponierte gewaltig und ließ uns ahnen, daß hinter dieser imposanten Erscheinung noch andere Eigenschaften als der Landesgerichtsrat verborgen seien.“

In einem damaligen Brief an seinen Bruder vertritt Immermann die Ansicht, daß man auch in der Poesie von Künstlern am meisten lernen könne. Was dankt nun die seinige der innigen Berührung mit der Düsseldorfer Malerschule, für die er seit 1827 in einer Anzahl von Zeitschriftenaufsätzen auch öffentlich eingetreten ist? Unmittelbar nicht allzuviel. Von einem tieferen, irgendwie entscheidenden Einfluß kann jedenfalls keine Rede sein. Die Wirkung liegt überhaupt mehr in seinem Gesamtleben, in das ein frischer Zug und heiterer Glanz kommt, als in seinem Kunstschaffen, das nur im allgemeinen durch die erhöhte Stimmung und Schaffensfreudigkeit neue Anregung empfängt. Der selbstsichere Mann war als Dichter nicht mehr Anfänger genug, um plötzlich in ein ganz anderes Fahrwasser übergehen oder auch nur Wesentliches von außen her aufnehmen zu können. Die warme Sonne der glücklichen äußeren Verhältnisse vermochte wohl sein organisches inneres Ausreifen zu fördern und zu beschleunigen, nicht aber seiner Kunst eine neue Stilrichtung zu verleihen. Weder dem Stoffe noch der Form nach betritt er in Düsseldorf ganz andere Bahnen. Er ist am Rhein nicht etwa ein Rheindichter geworden, sein ausgesprochen norddeutscher Charakter hat sich nicht gewandelt. Er war nun einmal zu schwer und körnig in seiner ganzen Anlage, um der Richtung der Düsseldorfer zu verfallen oder gar in ihr aufzugehen. Sie, die ihn erfreute und erheiterte, konnte den Dichter wohl vorübergehend beeinflussen, nicht aber im Tiefsten berühren und ummodeln. Vor allem war sie ja auch nichts eigentlich Neues, am wenigsten für den Dichter Immermann. Ist doch die Düsseldorfer Schule, die weniger rein malerische Aufgaben verfolgt als mit dem Pinsel erzählt und lyrische Stimmungen festhält, im Grunde nur eine Widerspiegelung der abgelaufenen literarischen Romantik, deren Übertragung auf die bildende Schwesterkunst. Auch ihre Muster sind Tieck und Fouqué, Uhland und Eichendorff, Arnim und Brentano, und von denen kam ja der Dichter selbst her; ihren Einfluß abzustreifen hatte er ja bereits begonnen. Während er ein Mann der Geschichte und der Gegenwartsprobleme ist und sich immer mehr der Wirklich-

keitsschilderung zuwendet, erweist sich die Düsseldorfer Malerschule in ihrer Abwendung vom realen Leben und der unmittelbaren Natur so recht als ein Kind der Restauration. Sie flieht aus des Lebens Drang in die ferne Vergangenheit des deutschen Mittelalters, um es zu idealisieren. Sie erfüllt ein unwirkliches, überall das Ungewöhnliche aufsuchendes Reich der Träume mit einsamen Schlössern am Meer, stolzen Ritterburgen und moosüberwachsenen Ruinen, taucht es in Dämmer und Mondschein und bevölkert es mit trauernden Königspaaren und leidenden Helden. Zu all den Rittern und Edelfrauen, Pagen und Knappen gesellt sie, echt romantisch auch in ihrer katholisierenden Neigung, Einsiedler und Mönche, und ferner noch aus der Fabelwelt von Sage und Märchen allerlei Elementarwesen wie Riesen und Nixen, Elfen und Feen. Das Ganze stimmt sie dann mit Vorliebe auf einen schwermütigen Ton ab. Als diese Richtung noch jung und frisch war, verfehlte sie ihren Reiz auf die von jungdeutscher Unkunst angeödete Zeit nicht; gerade in den dreißiger Jahren stand sie — und wir begreifen das aus geschichtlichen Gründen sehr wohl — im höchsten Ansehen und genoß, von der Kritik als ein seit der Renaissance kaum je erreichter Hochstand der Kunst ausposaunt, fast unbegrenzte Volkstümlichkeit und Verbreitung. Diese minnig-sinnige Bildnerei, ein Gegenstück zur späteren Butzenscheibenlyrik, war so recht nach dem Herzen des Bildungsphilisters, der hier aus gefühlvollen Genrebildern Geschichte lernte. Aber weitere Entwicklungsmöglichkeiten lagen in dieser Kunst nicht. Die Maler stellten immer wieder dasselbe dar, ihre Bilder gleichen sich vielfach wie ein Ei dem anderen, und die Manier war nicht mehr zu verkennen: die Linien anmutig und rein, aber der Charakter im ganzen etwas schwächlich und süßlich, die Farben matt und blaß. Schon das nächste Geschlecht wandte sich gelangweilt ab. Und auf die Dauer konnte diese Art ohne warmes Blut und klopfenden Puls dem charaktervoll-männlichen Immermann, der in die Tiefe grub, nichts bieten. Wir müssen Cornelius Gurlitt widersprechen, wenn er den „Oberhof" vom Düsseldorfer Genre ableiten will; dessen geleckter und dürftiger Realismus hat mit dem

erdfrischen und markvollen Immermanns nichts gemein. Aber eine andere Beziehung zwischen ihm und der Düsseldorfer Malerei scheint obzuwalten. Als er noch ganz überwiegend Dramatiker war, hatte er es als einen Fehler seiner Poesie hingestellt, daß sie, wesentlich auf das Plastische gerichtet, der malerischen Perspektive entbehre. Nun verhält sich aber die Skulptur zum Drama wie das Gemälde zum Epos; sollte die erst in Düsseldorf gewonnene enge Fühlung mit der Malerei des Dichters Übergang zum Roman nicht mitbedingt, den „Epigonen" und dem „Münchhausen" die in seiner früheren Poesie von ihm vermißte Perspektive vermittelt haben? Viel Bildhaftes weist der „Kaiser Friedrich II.", der „Merlin", der Tristan" auf; aber am meisten im Banne der Düsseldorfer finden wir Immermann im „Tulifäntchen". Die Maler waren denn auch begeistert von dem liebenswürdigen kleinen Epos. Schadow, Lessing, Bendemann, Schrödter, Mücke entwarfen Zeichnungen dazu, die nur in der Anlage zu wenig übereinstimmten, als daß man sie zu einer durchgehenden Illustrierung hätte benutzen können; dagegen erschien, freilich erst 1861, eine mit Hosemannschen Bildern gezierte Ausgabe. Im Verkehr mit solchen Freunden und in der Anschauung ihrer Werke gewann Immermanns Sinn für zierliche Anmut und feingeschliffene Form — soweit er überhaupt entwicklungsfähig war — Schulung und Ausbildung, und wenn sich fortan in seinen Dichtungen die uns bisher so oft aufgefallenen Geschmacklosigkeiten mehr und mehr verlieren, so dürfen wir auch darin einen günstigen Einfluß der Düsseldorfer Malerschule erblicken. Vor allem groß aber war dieser Einfluß auf seine Düsseldorfer Theaterarbeit; er zeigt sich z. B. in seiner Vorliebe, auf der Bühne lebende Bilder zu stellen und der farbigen Ausstattung besondere Sorgfalt zu schenken. Immermanns Dramen sind fast sämtlich auf eine gedankliche Idee eingestellt; daß auch die Historienbilder der Düsseldorfer von der Poesie geboren und von einem Begriff, einem Leitgedanken getragen waren, mag ihn zu ihnen hingezogen haben. Und gerade sein nächstes Trauerspiel „Kaiser Friedrich II." weist Ideen auf, die zweifellos von der neuen Kunst beeinflußt sind. Es zeigt nicht

nur den leidenden Helden in der schwermütigen Beleuchtung, die K. F. Lessing liebt, sondern auch den katholischen Zug, der uns besonders bei Wilhelm Schadow entgegentritt.

Der Sohn des großen Berliner Bildhauers war als Jüngling im römischen Kreise der nazarenischen Maler ganz in einer allegorisch-mystischen Heiligenbildnerei aufgegangen und mit 25 Jahren zum Katholizismus übergetreten. Seither, und zumal nach seiner zweiten römischen Reise, vermochte er vollends ästhetische Fragen von religiösen kaum zu sondern, und war eifrig bemüht, auch seine Schule in seine Gedankengänge hineinzuziehen. Er ist zum guten Teil mit verantwortlich für die ungesund frömmelnde Richtung, die damals aufkam und sich z. B. in Deger zeigt. Immermann hat ihre Auswüchse und Gefahren später in den „Epigonen" lebendig dargestellt. Und wenn er in demselben großen Zeitroman auch die fanatische Proselytenmacherei des Katholizismus, besonders der erst zu ihm Übergetretenen an den Pranger stellt, so hatte er gewiß das Beispiel Schadows vor Augen, dessen leidige Bekehrungssucht er am eigenen Leibe hatte spüren müssen. Anfangs fühlte er sich zu dem klugen und lebenskundigen Manne, der sieben Jahre älter war und ein gutes Stück Welt gesehen hatte, außerordentlich hingezogen und dankte ihm manche Einsicht und Anregung. Auch seinen religiösen und religionsphilosophischen Ausführungen folgte der selbst religiös jetzt stark interessierte Dichter mit dem lebhaftesten Anteil. Hatte ihn der Katholizismus, wie er ihm eng und kunstfeindlich in Westfalen entgegengetreten war, nicht anzuziehen vermocht, hier in seinem rheinischen Glanz und von einem feurigen und geistreichen Herold vorgeführt, bemächtigte er sich als imponierende Weltmacht der für alles Geschichtliche so offenen und auch der Mystik keineswegs unzugänglichen Phantasie des Dichters. Obwohl im Grunde seines Wesens Protestant in jenem über das rein Religiöse weit hinausgehenden Sinne der modernen, besonders von Goethe vertretenen Weltanschauung überhaupt, wurde er doch unter Schadows Einfluß vorübergehend gegen den kirchlichen Protestantismus als eine in Indifferentismus und

Separatismus zerfallene und als Kirche tatsächlich gar nicht mehr vorhandene Richtung sehr ungerecht und einem idealen Katholizismus der Zukunft merkwürdig nahegeführt. Ein in der ersten Düsseldorfer Zeit an den Lieblingsbruder gerichteter Brief des Dichters erwägt sogar eingehend die grundsätzliche Frage des Übertritts. Aber es war wohl mehr die romantische prédilection d'artiste als religiöse Überzeugung, die ihn so weit führte. Bald ließ ihn die unduldsame Selbstgerechtigkeit Schadows, der sich selbst als Menschen der Gnade hoch über ihn als bloßen Menschen der Natur stellte, sich seines individualistischen Protestantismus recht bewußt werden. Während er in echten Gewissenskämpfen um die innere Lebensgemeinschaft mit Gott und Welt rang und sich darum fromm fühlen durfte, sollte er sich der ungläubigen Freigeisterei zeihen lassen! Bald trat denn auch eine Entfremdung ein, und Immermann versicherte jenem in gehaltvollen brieflichen Ausführungen, er sei „Protestant und werde es bleiben. Denn Gott ist für mich nur über allem Dogma vorhanden, als das Licht der wort- und bildlosen Ahnung. Mein Gebet ist eine Interjektion.“ Aber die nach der inneren Trennung geschriebenen Briefe zeigen zugleich, wieviel der Dichter an dem Maler besessen, wie schweren Herzens er ihn verloren hat. Auch die an der Neige seines Lebens verfaßten „Düsseldorfer Anfänge“ Immermanns verraten noch sehr deutlich die einstige starke Neigung zu dem bedeutenden Freunde. „Mit Schadow (führt er da aus) hatte ich ein ganz eigenes Verhältnis. Wir waren polarisch entgegengesetzte Naturen, aber ein Zug tiefer Innigkeit wachte dennoch schnell auf und ließ die Sorge nicht emporkommen, wenn sie unter der Hand von der Mißlichkeit eines solchen Bündnisses schon damals flüsterte. Freilich fühlte ich bald, daß ich, um ihm verständlich zu sein, in seinem Idiom mit ihm reden müsse, und das tat ich denn auch, weil ich ihn liebte, nicht aus Verstellung. Wie oft belauschten die Kastanien des schönen Hofgartens, in denen die Nachtigall flötete, oder die Wellen des Rheins, wo sie, wie geschmolzenes Gold im Abendrot, majestätisch durch die frisch-grüne Wiese schlendern, unsre

wunderlichen Unterhaltungen vom Fegfeuer oder den lieben Heiligen! Ich täuschte ihn wahrhaftig nicht, wenn ich mich ganz ernsthaft darauf einließ; ich war ihm gut und wollte gern sagen, was ihm lieb war. Es ist sonderbar mit solchen Neigungen — jener Zug der Innigkeit will mir noch nicht weichen, wenn ich ihm begegne, obgleich uns Leben und Grundsätze weit auseinander gestellt haben, und wir beide wissen, daß wir nichts mehr miteinander teilen können."

„Ein Freund, ein wahrer Freund ist eine edle Sache", schrieb Immermann in dieser Zeit einmal und beklagt in einem Briefe des Jahres 1831 sein „sonderbares Geschick", daß ihm die ersten Gesellen seiner Jugend fremd geworden seien. Wieder und wieder warb er um echte Freundschaft, ohne doch jemals ganz und für die Dauer das zu finden, was er an dem Bunde zwischen Goethe und Schiller, deren eben erscheinenden Briefwechsel er mit bewundernder Hingabe las, so hoch pries. Wurde ihm Schadow früh durch das Leben geraubt, so entriß ihm einen anderen Freund, der auch der Freund Schadows war, nach wenigen Jahren schon der Tod. Es war der Dichter Michael Beer. Der Bruder Meyerbeers entstammte einer ebenso reichen wie gebildeten und in jeder Hinsicht achtungswerten jüdischen Kaufmannsfamilie. Schon mit neunzehn Jahren hatte der im Jahre 1800 geborene frühreife Jüngling auf der Hofbühne seiner Vaterstadt Berlin die Feuertaufe als Dramatiker empfangen. Durch ernste Studien, lange Aufenthalte in Italien und Paris und den freundschaftlichen Umgang mit bedeutenden Männern vertiefte er seine Bildung. Der liebenswürdig bescheidene und dabei dem Höchsten zustrebende Mann durfte ein vom Glück begünstigtes Leben führen, dem aber schon im Jahre 1833 der Tod ein jähes Ziel setzte. Sein dramatischer Einakter „Der Paria" und die Tragödie „Struensee", die Immermann später auch über seine Düsseldorfer Bühne führte, brachten ihm große Erfolge, die aber die Nachwelt nicht hat bestätigen können. Auch Beer gehört trotz wirklicher dramatischer Begabung zu den zahlreichen Schiller-Epigonen, die in der „schönen Sprache" und gesinnungs-

tüchtigen Rhetorik stecken geblieben sind. Er besuchte im Herbst 1827 den von ihm als Dichter hoch verehrten Immermann in Düsseldorf und gewann sich rasch seine Freundschaft, die in einem lebhaften mündlichen und schriftlichen Verkehr ihren Ausdruck fand. Ihr im Jahre 1837 durch den Dichter Eduard von Schenk veröffentlichter Briefwechsel gewährt wertvolle Einblicke in Immermanns damaliges Schaffen, seine Kunst- und Lebensanschauungen. Beer schließt schon seinen ersten Brief an ihn mit dem dankbaren Bekenntnis, in des älteren Dichters Nähe Erhebung, Belehrung, freie Rüge der Schwächen und ein kräftiges Gemüt gefunden zu haben, und versichert ihm später einmal, er empfinde nach ihm eine Sehnsucht wie nach dem liebsten seiner Brüder. Immermann hat ihm in den „Düsseldorfer Anfängen“ einen ehrenden Nachruf gewidmet: „Mit Michael Beer hatte ich das wohltuendste Zusammen- und Ineinanderleben, ruhend auf gemeinsamem Streben, Drang, vorwärts zu kommen, und Bedürfnis, alles, was den einen beschäftigte und förderte, auch zum Eigentum des andern zu machen. Keine Schmeichelei entwürdigte diesen Bund, Wahrheit hieß unser Wahlspruch. Er war viel in Düsseldorf und auf längere Zeiten. Ich erinnere mich dieser Wochen und Monate mit einer frommen Bewegung. Die Plane und Vorsätze waren unendlich, kein Gespräch versiegte vor tiefer Mitternacht. Alles, was Literatur, Zeit, Welt uns darreichte, wurde betrachtet. Wenn ich erwäge, wie leicht ich mich damals mitteilen konnte, und wie schwerfällig ich seitdem geworden bin, komme ich mir wie ein anderer Mensch vor. Er hatte unendlich viel gesehen und gehört, denn er war fast in allen Hauptstädten von Europa gewesen; sein Reichtum, sein geselliges Talent öffneten ihm den Zugang überall. So konnte er mich denn mit einer Fülle von Anschauungen in meiner stillen Klause erquicken.“ Im gleichen Zusammenhange gedenkt Immermann auch des ebenfalls allzufrüh gestorbenen jungen Dichters Wilhelm von Normann, dem er sich freundschaftlich verbunden fühlte, und zollt seiner Dichtung „Mosaik“, die sich stofflich mit der Jeanneton-Handlung seines eigenen „Petrarka“ berührt, warmen Beifall.

Wir verstehen Immermanns heißes Bedürfnis nach Freundschaft gerade in dieser Zeit nur zu gut. Der Familie war er entrückt und die volle Weibesliebe versagte sich ihm nach wie vor. Nur als Freundin, als Genossin seiner dichterischen Pläne wollte Frau von Lützow die seine sein. Im Hochsommer 1827 war sie, nachdem sie noch in Ems eine Kur gebraucht hatte, in Düsseldorf eingetroffen, um wie in Magdeburg an seinem Leben teilzunehmen. Er hielt ein stilles, grünes Häuschen im Hofgarten, unweit des Rheins, für sie in Bereitschaft; ein Zimmer darin ward ihm selbst zur Arbeitsstätte eingerichtet, aber nach einiger Zeit gab er seine kahle Stadtwohnung überhaupt auf und zog ganz mit der Freundin zusammen. Damit setzte er freilich ihren und seinen Ruf bewußt aufs Spiel, aber er handelte nicht aus Leichtsinn, sondern aus Überzeugung. Noch elf Jahre später vertrat er gegen Gutzkow den Standpunkt: daß, wenn man in sich die Notwendigkeit fühle, anders und freier sich zu Frauen zu stellen, als wie es die prüde Konvenienz der Gegenwart gestatte, man eben seinem Gefühle unbefangen folgen solle; Gewissen, Takt und Zartgefühl würden schon einen jeden vor dem Überschreiten der zu respektierenden Grenzen behüten, im Notfall würden die Verhältnisse nicht ermangeln, sich zum Korrektiv der verletzten Schranken zu machen. Daß die kleinstädtischen Düsseldorfer und die korrekten preußischen Beamten an diesem Zusammenleben starken Anstoß nahmen, versteht sich natürlich von selbst und darf ihnen auch nicht zum Vorwurf gemacht werden. Da Frau von Lützow in den Häusern, zu denen Immermann vorher schon Zugang gefunden hatte, nicht auch ihrerseits Besuche machte, konnte sich ein gesellschaftlicher Verkehr mit ihr nicht leicht anbahnen. Einige von den vorurteilslosen jungen Düsseldorfer Künstlern, die der Dichter nach und nach einführte, gaben ihr zuerst von neuem Gelegenheit, ihre geselligen Talente und ihre geistige Anmut spielen zu lassen. Nur allmählich vergrößerte sich der Zirkel und verringerte sich das Mißtrauen. Wenngleich die Damen sich dauernd zurückhielten und dem Hauswesen der Stempel des Pikanten, Verbotenen verblieb — es war doch

fast wieder wie einst im Lützowschen Hause zu Münster, nur daß der Dichter jetzt nicht mehr Gast, sondern Hausherr war.

Von Lützow empfing Elise fortgesetzt die herzlichsten und verehrungsvollsten Briefe, ja auch einen persönlichen Besuch. Im Jahre 1828 teilte er ihr seinen Entschluß mit, sich mit der Witwe seines Bruders Wilhelm zu verheiraten. Um nicht mit dieser zweiten Frau Adolf von Lützow verwechselt zu werden, erwirkte sie vom König von Dänemark die Berechtigung, sich wieder mit ihrem Mädchennamen Gräfin von Ahlefeldt zu nennen. Schon sechs Jahre später starb Lützow unerwartet und vor der Zeit. Elise bewahrte ihm das wärmste Gedächtnis. Noch in ihren letzten Lebensjahren soll sie einer Freundin mit bewegter Stimme erklärt haben: „Lützow ist mir immer ein treuer Freund geblieben, und wir haben beide oft bereut, uns getrennt zu haben.“ 1832 erlag auch Elisens Vater einem Nervenschlag. Die Aussicht auf eine große Erbschaft war längst verschwunden, doch erhielt Elise kraft eines Vertrags mit ihrem Vetter fortan wenigstens eine lebenslängliche Rente, die sie sicher stellte und unabhängig machte.

Immermann genoß dankbar die dauernde Nähe der geliebten Frau und die Behaglichkeit ihres vornehm eingerichteten Haushalts. Er fühlte sich dadurch wieder zum Vorlesen Shakespearescher Dramen im kleinen Kreise, vor allem aber auch zu eigenem Schaffen angeregt.

Das erste Werk, das, schon in Magdeburg entworfen, in Düsseldorf zum Abschluß kam, verrät nun freilich noch nichts von den neuen geistigen Anregungen und von einem dichterischen Fortschreiten, bezeugt im Gegenteil einen peinlichen Tiefstand. Es ist das dreiaktige Lustspiel „Die Verkleidungen“, das mit einer Kotzebueschen Posse den Titel gemein hat. Gleich den „Prinzen von Syrakus“, hinter denen es sogar noch erheblich zurückbleibt, stellt es eine Komödie der Irrungen dar. Das wiederum teils in Jamben, teils in Prosa geschriebene Stück wäre richtiger als Schwank oder Posse betitelt. Es ist lediglich auf Situationswirkungen berechnet und läßt jeglichen tieferen Gehalt vermissen. Unter dem Prinzen,

der die Hauptrolle spielt, hat sich Immermann, wie er selbst erklärt, einen preußischen Prinzen gedacht und hinter dem Personenverzeichnis steht die Bemerkung: „Die Handlung geht in Schlesien während des Waffenstillstandes im Jahre 1813 vor“; gegen das Ende hin wird von Blücher berichtet, der „vergnüglich schmauchend nach der Katzbach zu“ trabe. Aber in keiner Weise gibt dieser rein äußerlich gewählte und eben nur angedeutete Hintergrund dem Stücke selbst eine höhere Bedeutung und an die schlesisch-preußische „Minna von Barnhelm“ darf auch nicht von fern erinnert werden.

Prinz Adalbert, ein steifer und humorloser Herr ohne rechtes Verhältnis zum Leben, und sein behaglich phlegmatischer Adjutant, der Major von Mühling, beschließen, die Langeweile des Lagerlebens durch eine Verkleidungsposse zu unterbrechen und einmal Prinz Heinz und Sir John Falstaff zu spielen; daß sie ihren Urbildern nicht das Wasser reichen, versteht sich. Sie nehmen die Einladung eines Landedelmannes, des Barons von Mengerich, an, der, nach dem Modell von Immermanns Holzzeller Oheim gestaltet, als grotesker Theaterdilettant bekannt ist und ihnen die Vorführung seines Stückes „Ariadne auf Naxos“ verheißt. In den Röcken ihrer Bedienten erscheinen sie nun einen Tag vor der gemeldeten Ankunft und geben sich als reisende Schauspieler aus. Sie finden auf Schloß Birkenstock alles außer Rand und Band. Der Park ist von Eremiten und Fischerknaben, Najaden und Tritonen, Seepferden und Eumeniden bevölkert, unter deren Kostümen Knechte und Mägde stecken; zum Unglück aber haben in letzter Stunde die bestellten Schauspieler abgesagt und der feudale Theaternarr ist in schwerer Verlegenheit. Doch rasch gefaßt drängt er die Rolle des Theseus dem gerade vorsprechenden, fürchterlich mauschelnden Handelsjuden Mendel auf, Prinz und Adjutant kommen wie gerufen, um gleichfalls beschäftigt zu werden, und auch für die Frauenrollen findet sich auf der Stelle ungeahnter Ersatz. Die liebenswürdige und lebensfrohe Prinzessin Henriette hat mit ihrer gestrengen Hofdame das langweilige Bad Warmbrunn, in dem sie Aufenthalt

genommen, verlassen, um inkognito auf harmlose Abenteuer auszugehen. Im „Hain der Hämorrhoiden“ festgenommen, gibt sie sich als die Sängerin Conradini mit ihrer Mutter aus. Prinz und Prinzessin, die auf diese Weise zusammentreffen, sind miteinander verlobt, aber der Prinz hatte es bisher noch nicht für nötig befunden, sich seiner „Zwangsbraut“ vorzustellen, ja hat noch nicht einmal ihr ihm übersandtes Bild angeschaut, das er gleichwohl auf diesem Ausflug im Mantelsack bei sich trägt! Endlich führt der erste Aufzug noch einen wirklichen Schauspieler Sternberg aufs Schloß, der mit der Tochter Mengerichs ein diesem höchst ärgerliches Liebesverhältnis hat. Er will des Barons grenzenlose Verehrung für Walter Scott ausnützen und sich als den großen Unbekannten bei ihm einführen. In diesem Motiv schließt sich Immermann sowohl an eine Posse von Jones, „The Great Unknown“, wie an ein Raupachsches Lustspiel „Die Schleichhändler“ an. Der Prinz, der fortgesetzt aus seiner Rolle fällt und Grobheiten, die er hervorruft, nicht einzustecken versteht, wird natürlich von Henriette, die ihn früher einmal flüchtig von fern gesehen hat und sogleich erkennt, bezaubert und ist entschlossen, die Prinzessin sitzen zu lassen und der reizenden Sängerin seine Hand zu reichen. Der Major verliebt sich in die gesetzte Hofdame, und der als anmaßender Brite auftretende Sternberg, der vorgibt, Marie Mengerich für die landgirl in seinem nächsten Roman studieren zu wollen, wird von dem überglücklichen Baron selbst auf die Tochter gehetzt. Der dritte Aufzug führt die drei Paare zusammen und schließlich die unerläßlichen Erkennungen herbei, nachdem sich zuvor noch Sternberg dem unbekannten Prinzen gegenüber als diesen selbst bezeichnet hat, während des Barons Haushofmeister in ihm gar mit voller Sicherheit keinen geringeren als — Napoleon erkannt zu haben glaubt. Die tolle Aufführung des tollen Ariadne-Dramas wird jäh gestört. Der Baron, niedergeschmettert ob all der Sottisen, die er seinen unbekannten hohen Gästen angetan, willigt zum Schluß in die Ehe seiner Tochter mit dem Schauspieler, als dieser ihm verspricht, sein Stück auf der Residenzbühne zur Darstellung zu bringen.

Der Aufbau des Dramas ist als solcher nicht übel. Von einer Charakterisierung der Personen aber kann kaum gesprochen werden. Die Komik, die verballhornte Zitate und die übelsten Wortspiele nicht verschmäht, ist platt und die nach alter Weise eingesprengte Satire, die es mit der schlechten Dramatik der Müllner, Kotzebue und Iffland zu tun hat, verfehlt ihre Wirkung, weil das parodierende Stück selbst womöglich noch schlechter ist als die zu parodierenden; auch Raupach macht dergleichen besser als Immermann. Als der Verfasser sein „Lustspiel“ am Hofe des Prinzen Friedrich vorlesen durfte, erntete er, wohl vor allem für seine sprachlich-mimische Wiedergabe, großen Beifall. Er selbst hatte, einem Brief zufolge, das sehr richtige Gefühl, sich in dem Stück herabgelassen zu haben und nahm denn auch das 1828 bei Hoffmann und Campe gedruckte, in Hamburg und Berlin aufgeführte Drama später nicht mit in seine „Schriften“ auf.

Daß Immermann nach Höherem strebte, beweist uns sein im selben Jahre zum Druck gelangtes großes Trauerspiel „Kaiser Friedrich II.“ Wie ja seine ganze Entwicklung keine geradlinige, sondern eine mannigfach im Zickzack verlaufende ist, so war auch der verheißungsvolle Übergang von romantischer Behandlung entlegener Stoffe zu Realismus und Gegenwart, den er im „Trauerspiel in Tirol“ unternommen hatte, noch kein endgültiger. Schon sein nächstes großes Drama stellt nach dieser Richtung hin einen Rückschritt in seiner Dichterlaufbahn dar und so sehen wir ihn leider bis gegen das Ende hin edelste Schöpferkraft auf Ziele richten, die der Art seiner Begabung ein für allemal unerreichbar bleiben mußten, und dafür das ihm Erreichbare und Gemäße vernachlässigen. So scharf er sich in seiner polemischen Vorrede zum „Trauerspiel in Tirol“ gegen das Deklamatorische und Rhetorische gewendet hatte, das auf Kosten des Charakteristischen vom gegenwärtigen deutschen Theater, dem Geschmack des Publikums zufolge, bevorzugt werde, der „Kaiser Friedrich II.“ gesellt ihn selbst wieder dieser Richtung bei und macht den Dichter, den wir schon auf

den neuen Bahnen einer charakterisierenden Wirklichkeitskunst begrüßen durften, abermals zum bloßen Epigonen Schillers mit romantischem Einschlag. Auch diese dramatische Dichtung bleibt auf dem schon wiederholt betretenen geschichtlichen Gebiete, wendet sich aber von der selbst miterlebten napoleonischen Gegenwart seines voraufgegangenen Trauerspiels wieder tief in die Vorzeit des romantischen Hohenstaufentums zurück und nimmt damit ältere Pläne von neuem auf.

Die vaterländische Richtung der deutschen Romantik auf die große geschichtliche Vergangenheit war namentlich auch dem (schon dem Sturm und Drang liebgewordenen) Hohenstaufenzeitalter zugute gekommen. In seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur rief Wilhelm Schlegel die deutschen Dichter zur Behandlung der hier liegenden Stoffe auf und nur zu bereitwillig gingen ihrer viele ans Werk. Schier unübersehbar ist die Zahl der Hohenstaufendramen, insbesondere der Konradindramen, zumal seitdem Raumer im Jahre 1825 seine von Tieck als „klassisch" gerühmte „Geschichte der Hohenstaufen" abgeschlossen hatte. Brachte es doch allein Raumers Freund Raupach auf sechzehn zwar bühnenwirksame, aber flach aufgefaßte und lederne Hohenstaufendramen, in denen — nach der blutigen Satire des „Münchhausen" — „der Landrat Friedrich Barbarossa seine Dienstleiden erzählt, der Steuerexekutor Heinrich der Sechste sich mit Beitreibung der Gefällereste plagt, oder der biedere, aufgeklärte Pastor Friedrich der Zweite aus Gielsdorf wegen Rationalismus verdammte Scherereien mit dem Lyoner Konsistorium hat". Auch Immermann sah sich, wovon schon die „Papierfenster" mit der „Verschollenen", der „Petrarka" und die „Prinzen von Syrakus"-Zeugnis ablegten, früh von den glänzenden Bildern dieser ruhmvollen Zeit gepackt, und seit den ersten zwanziger Jahren verfolgte er gerade wie Raupach den kühnen Plan, sie in einer zusammenhängenden Reihe von Dramen darzustellen. Die Freunde Kohlrausch und Abeken und sein Verleger Schulz, ein historisch und ästhetisch recht gebildeter Mann von romantischer Geistesrichtung, brachten seinem Vorsatz regsten

Anteil und schmeichelhafte Förderung entgegen. Von den zunächst geplanten sechs Dramen sollten es zwei mit Friedrich Barbarossa, nicht weniger als drei mit Friedrich II., ein letztes mit Konradin zu tun haben; zwei weitere sollten dann als „Sühnegesang" die Geschichte Rudolfs von Habsburg vorführen. Wenn Immermann nach jahrelangen Vorarbeiten gerade jetzt auf den Stoff zurückgriff und als einziges von allen geplanten Stücken das letzte der für Friedrich II. vorgesehenen zur Vollendung brachte, so geschah es unter dem frischen Einfluß der Düsseldorfer Malerschule und ihres romantischen Zuges zum deutschen Mittelalter und auf sie und ihre Richtung ist auch eine gewisse Sentimentalität und wehmutsvolle Entsagung bei seinen Helden zurückzuführen. Auch für seinen „Kaiser Friedrich II.," den eine Monographie von Deetjen eingehend untersucht hat, gab Raumer die Hauptquelle ab, aber wie im „Trauerspiel in Tirol" so steht Immermann auch in diesem Drama der Geschichte mit großer Freiheit gegenüber. Das Geschichtliche zu vermenschlichen, darauf geht sein Absehen und zu diesem Behuf erfindet er einen Familienzwiespalt in seinen Stoff hinein.

Die älteste Fassung des Trauerspiels entstand zwischen dem 1. und 30. Dezember 1827. Der Dichter hoffte, es mit Eßlair in der Titelrolle auf der Münchener Bühne zur Aufführung zu bringen, die eben damals seines Freundes Beer „Struensee" einstudierte. Er wollte es dem König von Bayern zueignen und durch Schenk überreichen lassen. Vorher aber nahm er eine gründliche Überarbeitung der ersten Niederschrift vor. „An keinem Werke", schreibt er, „habe ich heißer und an keinem kälter gearbeitet." An seinem Schaffen nahm Schadow den bedeutsamsten Anteil. Denn wenn in dem Drama die Auffassung des Kampfes zwischen der siegreichen Kirche und dem kaiserlichen Freigeist von einer unverkennbaren, uns befremdlichen katholisierenden Tendenz getragen wird, so liegt hier, wie wir sahen, keineswegs nur eine äußere Abhängigkeit von der literarischen Romantik und ihrem Zuge zu Rom vor, sondern eine Anschauung, die den Dichter eben damals im vertrautesten Umgange mit dem Konvertiten Schadow vorübergehend wirklich inner-

lich beseelte. Es kam dann doch nicht zu der geplanten Aufführung in München, zu so vielen der geforderten Zugeständnisse an Theatralik und konfessionelle Empfindlichkeiten sich der Dichter auch verstand. Daher konnte er schließlich in seiner letzten eingreifenden Bearbeitung für den Druck jene Rücksichten wieder beiseite schieben. Diese endgültige Fassung ist, auch durch erhebliche Kürzungen, eine wesentlich verbesserte geworden. Sie erschien im Herbst 1828 bei Hoffmann und Campe in Hamburg; Heine war es, der zwei Jahre zuvor Beziehungen zwischen Immermann und Campe herbeigeführt hatte. Eine Zueignung an Schadow geht dem Werk vorauf, ein warmer Ausdruck des Dankes für die Teilnahme und das Verständnis, mit denen der Freund den sich im allgemeinen unverstanden fühlenden Dichter während des Schaffens beglückt hatte. Wenn Immermann den „Kaiser Friedrich II." in die spätere Sammlung seiner „Schriften", die doch so manches weit Unbedeutendere enthält, nicht mit aufnahm, so geschah es wohl in der Hoffnung, an das ihm werte Stück noch einmal die letzte Hand zu legen.

In einem die Bühnenfassung des Dramas besprechenden Brief an Beer erklärt Immermann im allgemeinen, daß jedes Kunstwerk von einem Gefühl, einer Idee beseelt sei, und im besonderen: „Die Handlung im Friedrich besteht darin, daß der Kaiser durch seine Opposition gegen die Kirche und durch die tiefere, ihr zugrunde liegende Idee gegen die positiven Fundamente, auf denen die Welt beruht, die Welt verliert; die Einheit derselben ist in dem Verhältnisse zu suchen, worin, wie ich glaube, alle Szenen zur Darstellung der aus jener Opposition entspringenden Konflikte stehen, und ich meine, daß sie fortschreite, weil von Akt zu Akt das Verderben dem Kaiser näher zieht, von der Welt in sein eigenes Haus, und sich in der Zerstörung aller Familienbande vollendet."

Der gut und rasch exponierende erste Aufzug geht am Hoflager des Kaisers zu Pisa vor sich. Er zeigt ihn auf einer Höhe der Macht, wie er sie in Wahrheit niemals besessen hat, zeigt aber auch sogleich in der ersten Szene das Gegenspiel, das die ganze Handlung des Dramas führt, an der Arbeit, den Gewaltigen, der sich seines

Sieges so sicher dünkt, hinterrücks zu fällen. Der Hauptvertreter und die Seele des Gegenspiels, der Kardinal Oktavian Ubaldini, ist nur zum Schein als päpstlicher Unterhändler erschienen, spielt nur zum Schein dem Kaiser gegenüber den Vertreter der besiegten, um Frieden bittenden Partei, tatsächlich ist der ehrgeizige Kirchenfürst, der gewiegte Diplomat und Ränkeschmied, gekommen, um alle die Minen, die Rom heimlich gegen den großen Hohenstaufen gelegt hat, zum Springen zu bringen, ihn zu stürzen. Er trägt die Bannbulle bei sich, und will sie, sobald dem Papste Innozenz die sorgsam vorbereitete Flucht aus Rom geglückt ist, veröffentlichen. Um sie zur furchtbaren, unfehlbaren Waffe zu machen, bedarf es nur noch der Möglichkeit, den Kaiser dem Volk als Gotteslästerer hinzustellen. Sie ergibt sich sogleich dadurch, daß Friedrich die schöne junge Sarazenin Roxelane an seinem Hofe mit Liebe und Ehre überhäuft; das genügt, ihn des beabsichtigten Übertritts zum Islam verdächtig zu machen. Erst gegen Ende des Aufzugs erscheint der Kaiser selbst zur Besprechung mit dem geschmeidigen Kardinal. Er ist im tiefsten erschüttert ob des eben entdeckten Verrats seines Kanzlers Peter von Vinea, den die Kirche ihm verführt hat, er kennt seinen Feind und seine ganze Gefährlichkeit, aber voll Selbstbeherrschung und Siegerstolz tritt er ihm entgegen. Der Papst, so dekretiert er, habe auf jede weltliche Macht zu verzichten; nur für einen, für ihn selbst, hat diese Erde Raum; in drei Tagen gedenke er selbst nach Rom zu gehen und dem heiligen Vater den Frieden zu diktieren. Aber es ist zu spät, der Feind hat in der Stille nur zu sicher gegen ihn gearbeitet; in Wahrheit besteht des Kaisers Macht gar nicht mehr und in rascher Steigerung folgen einander die Hiobsposten. Der Papst ist bereits entkommen und weilt in Lyon. Im zweiten Aufzug gelingt es dem Kardinal, der übrigens selbst nach der Tiara strebt, des Kaisers halbes Heer zum Abfall zu verleiten; die Lombarden erheben sich gegen ihn, der Bann wird ausgesprochen. Aber unerschüttert steht der Getroffene noch aufrecht, entschlossen, zu kämpfen, zu siegen, zu strafen. Der dritte Aufzug erreicht den Höhepunkt des Gegenspiels, des

Helden Sturz, zu dem sich alles zu vereinigen scheint. Die Stadt Vittoria, die er als ein Pfand seines Glückes und seiner Macht einst selbst erbaut und deren Verteidigung er seinem neuen Kanzler Thaddäus von Suessa anvertraut hat, fällt und der päpstliche Bann tut in ungeahnter Weise seine Wirkung gegen ihn. Dazu kommt noch Unheil im eigenen Hause — ein zu stark betontes und zu wenig begründetes Motiv, durch das Immermann sein historisches Drama dem Familienstück annähern wollte. Sein Sohn Manfred entbrennt in wilder Leidenschaft zu Roxelane und glaubt zu erkennen, daß ihre Liebe bereits seinem Bruder Enzius zuteil geworden ist. Er wirft seinen Haß auf ihn und lehnt sich in rasender Anklage gegen den Vater auf, vermeinend, dieser habe den beiden seinen Segen erteilt und ihn, wie immer, zurückgesetzt. Roxelane aber ist des Kaisers natürliche Tochter von einer Sarazenin, die Neigung zwischen ihr und Enzius rein und geschwisterlich. Doch daß er sie im Glauben Mahomets hat aufwachsen lassen, entfremdet dem großen Freigeist den Lieblingssohn, den streng kirchlich gesinnten Enzius. Er wird irre an dem vergötterten Vater, reißt sich, um dessen Seele weinend, nach langer, gehaltvoller Zwiesprache mit blutendem Herzen von ihm los und läßt ihn in Zweifeln und Gewissensbissen allein. Aus seinem eigenen Blute glaubt Friedrich sich die Rächer erstehen zu sehen; mit seinem erschütternden Ausruf: „ich bin besiegt; es ziemt nicht mehr zu leben“, schließt der Aufzug. Die beiden letzten Akte führen die nunmehr fallende und merklich dünner werdende Handlung schnell der Katastrophe zu. Als Furchtbarstes trifft den Kaiser der scheinbare Verrat Manfreds an Enzius: als habe der Bruder dem Bruder aus persönlichem Haß in der Schlacht den befohlenen Beistand versagt und damit dessen Unglück herbeiführt. Was jetzt nur auf die falsche Post eines Verräters hin erfolgt, sollte übrigens nach dem früheren Plan in der Tat eine schwere Schuld Manfreds sein. Friedrich stößt diesen mit seinem schwersten Fluch beladen von sich und erhält gleich darauf die Kunde, daß Enzius der Übermacht erlegen und gefangen genommen worden ist. Ihn zu befreien stürzt sich der Kaiser selbst

in die Schlacht, wird geschlagen und schwer verwundet; der Kardinal übersendet die erbeutete Krone dem heiligen Vater: die Kirche triumphiert. Friedrich, von dem reuigen Manfred, der sich hinter geschlossenem Visier nicht zu erkennen gibt, treu geleitet, begibt sich auf die Flucht nach Apulien zu dem gottseligen Erzbischof von Palermo, aber der Feind ist scharf hinter ihm her und erklärt: „Gott wird allein durch Friedrichs Tod versöhnt.“ Der letzte Aufzug bildet den versöhnenden Abgesang. Er spielt sich in Firenzuola ab, bei dem Erzbischof von Palermo, auf den schon früher stimmend vorbereitet worden ist. Bei dem milden, gütigen Seelenhirten, der uns als Freund und Pfleger seiner Blumen entgegentritt, sucht der verfolgte Weltherrscher, todwund und vor allem auch seelisch gebrochen, ein stilles Sterbeplätzchen. Der wahrhaft christliche Prälat hat des Kaisers Beichte empfangen und ihn daraufhin vom Banne gelöst; er versagt jetzt dem grimmigen Kardinal dessen Auslieferung. Vor seinem Scheiden muß Friedrich noch vernehmen, daß Roxelanens Versuch zur Befreiung des Enzius mißlungen ist: er ist nur um so entsetzlicher und auf Lebenszeit eingekerkert worden, sie hat sich selbst den Tod gegeben. Aber dafür darf Friedrich zuletzt noch in seinem unbekannten Retter den anderen Sohn, reuevoll und unteilhaft der ihm vorgeworfenen Schuld, erkennen und seinen Fluch segnend zurücknehmen. Aber nicht mehr faßt der Sterbende die verheißungsvolle Botschaft seines treuen Feldhauptmanns Marinus, daß die Kaiserlichen das gegen das Kloster vorrückende Heer des Kardinals besiegt und diesen selbst getötet haben. Der frühere Entwurf, der uns übrigens auch in Enzius' Kerker führen sollte, wollte auch noch den Tod des Papstes vor dem des Kaisers eintreten lassen. In Blumen, wie Scotus es ihm geweissagt, geht der Imperator voll Seelengröße in die bessere Welt hinüber.

Nach der dramatisch-technischen Seite hin bezeugt das Stück Immermanns fortschreitende Einsicht und Reife. Der Aufbau im ganzen und die Motivierung im einzelnen sind gelungen. Der Dialog ist lebendig und geschickt geführt, auch die nicht weniger als fünfzehn Monologe sind innerlich gut begründet. Wir brauchen

uns nicht mehr an dem früheren Übermaß epischer Behelfe in Botenreden und direkter Charakteristik zu stoßen. Einen dramatischen Fehler aber hat man dem Dichter sogleich zum Vorwurf gemacht, daß nämlich sein Held zu wenig handelnd, zu viel leidend dargestellt sei. Das ist in der Tat der Fall, wenn auch nicht in dem Maße wie im „Trauerspiel in Tirol". Friedrich ist gewiß mehr „Held" als Andreas Hofer, aber er vollbringt seine eigentlichen Heldentaten nicht vor unseren Augen, sie liegen hinter ihm und wir sollen an sie glauben. Die geplanten voraufgehenden Friedrich-Dramen Immermanns hätten sie vorgeführt; in dem einzig vollendeten ist der Held kein Werdender, Schaffender mehr, sondern ein Abschließender. Der schon Gealterte macht keine Entwicklung mehr durch, sondern zeigt nur noch den Ablauf des Gegebenen, Gewordenen; es ist Kaiser Friedrichs letztes Glück und Ende, das in knapper Zusammenfassung von Hauptereignissen an uns vorüberrauscht.

Immermanns „Kaiser Friedrich", die „Tragödie eines großen und ungeheuren Irrtums", als die sie der Dichter bezeichnet hat, ist demgemäß als Charakter-, als Seelendrama aufzufassen. Aber gerade die Charakteristik bleibt an der Oberfläche und hinter der des „Cardenio" und des „Trauerspiels in Tirol" zurück. Sie beschränkt sich auf eine freskomäßige Hervorhebung allgemeiner Züge und läßt die tiefere Beseelung, die liebevolle Versenkung in das Individuum vermissen. Das gilt auch für die verhältnismäßig am meisten ausgearbeitete Charakteristik des das Drama beherrschenden Titelhelden. Kaiser Friedrich ist ein Mann von Geistesgröße und adligem Hochsinn, der geborene Fürst von mächtigem Selbstgefühl und stärkstem Willen. Eine Herrscherseele, gestellt auf einen Herrscherplatz wie Wallenstein, und nach dem Muster des Schillerschen Helden hat auch Immermann dem seinigen, nicht gerade überzeugend, eine mystische Beimischung geliehen: das Gefühl seines Gottesgnadentums, den Glauben, ja Aberglauben an sein „mitgebornes Glück", seinen Stern: „mit mir stehn wunderbare Mächt' im Bunde." Ein geheimer, verhängnisvoller Bruch geht so durch

sein Inneres. „Er befindet sich", schreibt der Dichter an Ferdinand, „in einer ganz schiefen Stellung zur Welt und über die Lücke und Leere, die in dem Hintergrund seines Wesens ist, hilft er sich nur mit einem gewissen mystischen Gefühle über sich und seine Würde hinweg. Wird er in meinem Sinne repräsentiert, so muß eine gewisse Wundheit der Seele, eine Mattigkeit des Gemütes an ihm sichtbar werden." Es steckt ein Hang zum Träumen, ein Stück Phantast und Dichter in ihm. Seine Freigeisterei ist keineswegs Unfrömmigkeit oder gar Atheismus, sondern nur weitherzige Duldung im Sinne Nathans des Weisen. Das Glaubensbekenntnis, das er vor Enzius ablegt, deckt sich in manchem mit dem damaligen des Dichters; auch er ist, als was sich Immermann bezeichnet, ein „Weltchrist" und „naturfromm", auch er stellt ein aus Offenbarungsglauben und Pantheismus zusammengeflossenes eigenartiges Drittes dar. Nach seinem Bilde hat er sich die Menschen vorgestellt, aber er ist seiner Zeit zu weit voraus, als daß er nicht, der eine gegen die Masse, zugrunde gehen müßte: ein Gedanke, der sich mit Hebbels tragischer Grundanschauung berührt. Das Gegenspiel wird fast einzig durch den ehrbegierig skrupellosen Kardinal vertreten: eine schablonenhaft gebliebene Chargenrolle, der Typus des großen, kalten Intriganten. Als Kontrastfiguren sind der sonnige Enzius und der düstere Manfred, das Sonntagskind und der vom Schicksal Verfolgte, einander gegenübergestellt, beide zu einseitig und unlebendig auf die Farben weiß und schwarz abgestellt. Die reizvolle Morgenländerin mit ihrem tragischen Geschick ist kaum mehr vermenschlicht als die Zoraide im „Tal von Ronceval". Leblos bleibt auch der selbstsüchtige Zwischenträger Gherardo, ein Verräter vom Schlage der Ganelon und Donay. Ganz flüchtige Skizze ist der „sonderbare Freigeist" Marinus, mit seiner grob naturalistischen Auffassung der Dinge ein wenig gelungenes Gegenstück seines kaiserlichen Herrn. Dagegen verdient die allerdings allzusehr vom Pater Lorenzo des „Romeo" abhängige Figur des Erzbischofs als fein und erfreulich hervorgehoben zu werden. Im allgemeinen bestreitet Immermann hier die Charakteristik mit typi-

schen Mitteln und blassen Farben. Derselbe Mangel tritt auch in der Schilderung von Ort und Zeit hervor; außer in der Technik übertrifft der Dichter sein altes Roland-Drama nur in Form und Stimmung.

Der „Kaiser Friedrich II.“ steht, wie schon das „Trauerspiel in Tirol“, unter dem Zeichen Schillers. Wie dort ist es namentlich der „Wallenstein“, an den wir uns in Personengruppierung und Charakteristik, in Motivierung und Diktion fortgesetzt erinnert fühlen. Besonders Friedrich, der Kardinal und Enzius berühren sich, vielfach sogar in wörtlichen Anklängen, mit dem Friedländer, Oktavio und Max. Die feindlichen Brüder und die unbekannte Schwester zwischen ihnen zehren von der „Braut von Messina“ und ferner hat Lessings „Nathan“ in Immermanns Stück deutliche Spuren hinterlassen. Die Einflüsse der Antike, Shakespeares und des romantischen Dramas treten dagegen hier stark zurück.

Wenn uns das Drama als eines der besten von Immermann erscheint, so ist es darum doch nicht mehr als ein achtbares Epigonenwerk. Die ersehnte Nationaltragödie ist es so wenig wie das „Trauerspiel in Tirol“. Seine Eigenart ist gering. Es mutet uns unpersönlich an wie die linienreine, aber blutarme und matte Historienmalerei der Düsseldorfer, von der — man vergleiche auch die weiche Lieblichkeit in den Roxelane-Auftritten — es nicht unabhängig ist. Einzelschönheiten, z. B. in der Bildlichkeit, sind nicht zu verkennen, aber ebensowenig Phrase und Deklamation, und gelungenen Abschnitten in den streckenweis gereimten Jamben stehen auch solche voll Härte und Dürre gegenüber. Manches im „Kaiser Friedrich“ ist Geibel ohne dessen Formschönheit, Wildenbruch ohne dessen Bühnentemperament. Die Hohenstaufendramen Raupachs überragt Immermann ganz gewiß, aber hinter den ein Jahr später ans Licht tretenden Grabbes, obwohl sie Kraft und Genialität leider in der ungesunden Form der Kraftgenialität an den Tag legen, muß er zurückstehen: so mächtige Persönlichkeiten, so wuchtiges Geschehen, so packende realistische Volksszenen vermag Immermann nicht zu gestalten. Es ist sehr bezeichnend, daß er Beer erklärt, er

würde sich hinsichtlich der Darstellbarkeit oder Nichtdarstellbarkeit seines „Kaiser Friedrich" dem Ausspruch der älteren Weimarischen Theaterschule unterwerfen, mit dem zeitgenössischen Theater aber habe er keine Fühlung.

Gleichwohl erlebte er schon im Jahre 1829 in Hamburg und am Berliner Hoftheater erfolgreiche Aufführungen. Der Dichter hörte überall viel Freundliches über sein Werk: Tieck und Heine, der Kanzler von Müller, Hitzig, Schenk, auch Raupach und Müllner äußerten sich sehr beifällig. Campes Bitte um eine Besprechung kam Börne nicht nach, weil ihm der Gegenstand zu fern liege. Dem Dichter selbst wurde der Stoff bald fremd und verdächtig. Schon nach der Aufführung seines Dramas fragte er sich zweifelnd: „Sollte dies Stück deshalb mehr Glück machen, weil die Pracht in demselben doch vielleicht nur kalt und das Ganze mehr ein Werk der Reflexion als der in einem Gusse schaffenden Begeisterung ist?" Und als in den folgenden Jahren Raupach das Stoffgebiet in Erbpacht nahm, bestärkten sich seine Zweifel gegen das „legitim-dramatische Blut" der Hohenstaufen. Auch Richard Wagner, der stofflich so mannigfach mit Immermann zusammentrifft, hat, gleichfalls durch Raumers Werk angeregt, an einer dramatischen Dichtung über Kaiser Friedrich II. gearbeitet, und sein Operntextentwurf „Die Sarazenin" scheint unter dem unmittelbaren Einfluß der Immermannschen Tragödie geschrieben zu sein.

In demselben Jahre 1828 entstand und erschien endlich noch ein drittes Immermannsches Drama: „Die Schule der Frommen". So wenig wie seine voraufgegangenen Lustspiele vermag dieses dreiaktige Alexandrinerstück uns zu befriedigen. Es zeigt, eine regelrechte comédie mit valet und suivante und altherkömmlichen Personennamen, älteste französisch-sächsische Schule und Schablone in technisch nicht gerade ungeschickter Nachahmung. Abgrundtief steht es unter des großen Molière „Tartuffe", den es sich keck zum Vorbild nimmt. Im Gegensatze zu den „Verkleidungen" und der „Schelmischen Gräfin" ist diesmal die Satire das Übergeordnete. Sie richtet sich

gegen die pietistische Frömmelei der Zeit, entwirft von ihr aber nicht ein geistreiches Spottbild, sondern nur eine plumpe Karikatur.

Die junge, schöne Witwe Cephise hält ihren Liebhaber, den trefflichen, ihrem innersten Herzen werten Kleanth, als zu weltlich geartet von sich fern, da sie in die Schlingen des scheinheiligen Kammerherrn von Kamäleon geraten ist, der, ein neuer Pater Brey, es verstanden hat, sich zu ihrem Beichtvater und Seelenbräutigam aufzuwerfen. Sein Zweck ist lediglich, im Trüben zu angeln und Kleanthen den Goldfisch wegzuschnappen. Der an dem strengen Hofe unmöglich gewordene Kammerherr mit dem vielsagenden Namen spielt jetzt eine jener Betschwestern, die in jüngeren Jahren das gerade Gegenteil gewesen sind. Seinem ganzen Wesen nach ein Wollüstling und Schwelger von sehr zweifelhafter Vergangenheit, hat er sich doch als Streber, der er ist, und mit seiner feinen Nase für das, was gerade guten Kurs hat in der Welt, nach dem eben herrschenden Winde gedreht. Aber die neue heuchlerische Rolle fällt ihm sehr schwer und während er den anderen Entsagung predigt, erlabt er sich im geheimen an den ausgesuchtesten Leckerbissen und vertauscht, sobald er sich unbeobachtet sieht, die mystisch-frommen Bücher der Madame de Guyon mit Casanovas Memoiren. Cephisens Oheim, der wackere Landedelmann Arist, auf dessen Gute das Stück vor sich geht, sieht sehr scheel zu dem ihm höchst unbehaglichen und verdächtigen Treiben, sucht aber vergeblich seine in äußerliche Andachtsübungen und Weltflucht verlorene Nichte so bedenklichen Einflüssen zu entziehen und wieder für ihren treuen Verehrer Kleanth einzunehmen. Da erscheint dieser selbst auf dem Schlosse und läßt auf den Rat seines verschmitzten Dieners Maskarill, der in Kamäleons lockeren Zeiten dessen Faktotum war, eine Gegenmine springen: er will den gefährlichen Frömmling „überfrommen“ und dadurch Cephise, die weit entfernt ist, jenen als Weib zu lieben, von ihrer Verirrung ihrem natürlichen Wesen zurückgewinnen. Maskarill, der sich mit Cephisens Kammermädchen Lisette verbündet, heizt dem ob seines unerwarteten Anblicks entsetzten Kammerherrn gewaltig ein, besonders durch die

erdichtete Angabe, eine seiner verlassenen Geliebten sei in der Nähe, um ihn zur Rechenschaft zu ziehen. Zugleich entfernt er im Namen seines bekehrten Herrn aus Cephisens Zimmer Spiegel, Laute und Blumen als Zeichen eitler Weltlust. Dieser selbst tritt der Geliebten im gleichen Sinne gegenüber, fällt aber bald aus der Rolle; Maskarill, um ihm aus der Gefahr zu helfen, gibt unglücklicherweise vor, jener habe unter anderem Cephisens Teint getadelt, und in entrüstetem Trotz verlobt sich diese, deren Weltlichkeit nur hinter einem dünnen Firnis verborgen liegt, dem längst um sie werbenden Kammerherrn. Nach dem retardierenden zweiten Aufzug bringt der abschließende dritte alles ins rechte Gleis. Cephise bereut ihre Übereilung schwer, fühlt sich aber gebunden und nicht in der Lage, Kleanth, der ihr beichtend die Augen öffnet, zu erhören. So muß denn Maskarill wieder vor, um den Feind in die Flucht und zum Verzicht zu treiben. Lisette spielt jene Verlassene und der geängstigte Ritter Kurt muß sich zu allem verstehen. Zu guter Stunde ergeht an ihn die Aufforderung des neuen, weltlich gerichteten Fürsten, wieder an den Hof zu kommen, da die Zeit der Finsterlinge vorüber sei. Kamäleon ist überglücklich, wieder er selbst sein zu dürfen, Cephise ist gründlich geheilt und alles, leichtfertig genug, verziehen. Natürlich werden auch noch Maskarill und Lisette ein Paar.

„Ein trauriges Geleſ'" bemerkt Goethes Tagebuch unter dem 10. November 1828 über das Stück. Obwohl bühnenmäßig, konnte es seines „anstößigen Inhalts" wegen auf dem Theater keinen Eingang finden, zu Immermanns großer Enttäuschung und Entrüstung. Er dachte ernstlich daran, es ins Französische übersetzen und ins Deutsche zurückübertragen zu lassen, in der Zuversicht, daß man alsdann die moralischen Bedenken beiseitestellen werde. Später brachte er es unter dem Titel „Tartuffe in Deutschland" leicht überarbeitet in Düsseldorf selbst auf die Bühne; in die „Schriften" nahm er auch dieses Drama nicht auf. Es blieb das letzte seiner mißlungenen Lustspiele. Denn der durch Beer angeregte Plan eines historischen Lustspiels kam nicht zur Ausführung. Als Gegenstand schwebte Immermann der ob seines phantastischen Kunstsinnes be-

kannte Graf Hoditz vor, der nach seiner Entlassung als Kämmerer am Hofe Kaiser Karls VI. sein Landgut Roßwalde in Österreichisch-Schlesien zu einem Wohnsitz von verschwenderischer Pracht, aber auch voller Seltsamkeiten umschuf und durch unmäßigen Aufwand schließlich sein großes Vermögen erschöpfte. Es scheint, daß der Dichter von diesem Grafen Hoditz, mit dem er in den „Memorabilien" auch seinen Onkel Yorik vergleicht, einzelne Züge für den Baron der „Verkleidungen" übernommen hat. Nach Jahr und Tag noch ist Immermann flüchtig auf den Plan zurückgekommen und hat bei dieser Gelegenheit als weiteren Stoff eines historischen Lustspiels den „Pastetenbäcker Fimmel unter Heinrich VII." angemerkt.

Die „Schule der Frommen" war bei Cotta erschienen. Immermann hatte sich bei diesem um die durch Hauffs Tod freigewordene Stelle als Leiter des Morgenblattes beworben, in dem er eben damals „Skizzen und Grillen" und im folgenden Jahre unter anderem eine Anzahl Gedichte veröffentlichte. Aber Cotta mochte die Redaktion seiner einflußreichen Zeitschrift nicht aus Stuttgart wegverlegen, Immermann konnte und wollte sein Amt nicht aufgeben und so kam zwar nicht diese, wohl aber eine allgemeine Geschäftsverbindung zwischen beiden zustande. Der Dichter meldet mit Genugtuung den „Abschluß eines befriedigenden Handels-, Friedens- und Freundschaftstraktats mit dem großen Staate J. G. Cotta von Cottendorf". Besonders auch die Notwendigkeit, seine Einnahmen zu erhöhen, hatte ihn diesen Schritt tun lassen, denn er kam aus den wirtschaftlichen Sorgen nie heraus. Wurde es ihm persönlich schon jederzeit schwer, sich die Genüsse eines behaglichen Lebens zu versagen, so stellte der Doppelhaushalt mit der Freundin jetzt verdoppelte Ansprüche an seine Kasse. Mit unter diesem Gesichtspunkt sind auch seine wiederholten Bemühungen um eine Versetzung aus Düsseldorf zu betrachten. Aber eben an der Gehaltsfrage zerschlug sich schließlich die Aussicht, an Stelle des abtretenden Hitzig, der ihm selbst die Bewerbung nahegelegt hatte, als Kriminalrat nach Berlin zu kommen. Gerade nach der Hauptstadt wäre Immermann sonst sehr gern gegangen; er war und blieb nun einmal Altpreuße

und glaubte ferner in Berlin („eine Weltstadt ist der beste Platz für geistige Tätigkeit“, schreibt er an Beer) trotz vermehrter Arbeitslast doch noch günstigere Vorbedingungen für Anregung und Schaffen zu finden als in Düsseldorf, das er schon erheblich nüchterner als im Anfang und in Stunden übler Stimmung sogar recht abschätzig beurteilte. In Wahrheit blieb aber doch die Provinzialhauptstadt der rechte Platz für ihn. Hier kam er viel mehr zu der inneren Sammlung, die ihm bei den Klassikern als ein Ideal erschien gegenüber der Zerstreuung der Zeit, der auch er in Berlin weit eher verfallen wäre. Als das Departement des Auswärtigen wohlwollend, aber verständnislos bei ihm anfragte, ob er geneigt sei, als Konsul nach Mexiko zu gehen, lehnte er selbstverständlich ab. Doch beschäftigte sich sein durch den Antrag gewecktes Interesse wenigstens literarisch mit dem eigenartigen Lande; er las Reisebeschreibungen und entwarf den flüchtigen Plan einer Novelle „Der Mexikaner“. Auf kürzeren Reisen ein Stück Welt zu sehen, wäre ihm sehr wünschenswert gewesen, verbot sich aber leider durch die schlechten Verhältnisse seiner Kasse. So mußten kleinere Ausflüge rheinaufwärts dienen, ihn nach angestrengter dichterischer Arbeit zu erfrischen und zugleich einem Unterleibsübel entgegenzuwirken, das zu häufigen hypochondrischen Anwandlungen führte. „Den schwarzen Dämon zu verscheuchen (schreibt er einmal), habe ich mir auch ein Vieh mehr angeschafft, nämlich einen zahmen Kakadu, der mich durch seine närrischen Streiche mehr unterhält als die beste Gesellschaft. Dieser Vogel, mir auf der Schulter reitend, und mein gelber Bullenbeißer mir zur Seite marschierend, müssen mir mitunter das Ansehen einer Figur aus Walter Scotts oder Hoffmanns Romanen geben.“

Der Herbst und der Anfang des Winters vergingen in stiller Arbeit und bei ernster Lektüre, über die sich der Dichter in seinem Tagebuch meist eingehend ausläßt. So fesselten ihn Tiecks Ausgabe der Lenzschen Werke und der Forstersche Briefwechsel, vor allem aber der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe und des letzteren „Helena“. Daß er gerade damals mit dem durch Düssel-

dorf reisenden Kanzler von Müller, der sein Schaffen seit Jahren mit Anteil verfolgte, persönlich befreundet wurde, schätzte er als wahren Gewinn.

Eine sehr erfreuliche Anregung und Aufmunterung war es für ihn, als ihn Anfang 1829 das Düsseldorfer Theater aufforderte, sein „Trauerspiel in Tirol" einzustudieren. Zum ersten Male trat er dadurch mit dem Theater in tätige Fühlung. Er unterzog sich der ehrenvollen Aufgabe nach einer Überarbeitung seines Stückes mit Lust und Eifer. Die Vorstellung genügte nicht allen Wünschen, doch gab sie dem Verfasser, einem Brief an Beer vom 16. April zufolge, die persönliche Gewißheit, „daß ihm ein wirklich dramatisches Werk gelungen sei". Eine Wiederholung befriedigte ihn indessen gar nicht. Von einer durch Emil Devrient einstudierten, wenig erfolgreichen Aufführung in Hamburg vom 16. November desselben Jahres berichtet Heine.

Die erwünschte praktische Tätigkeit und der erzielte Erfolg taten Immermann in jeder Hinsicht wohl; gehen doch alle seine hypochondrischen Stimmungen und Klagen zum guten Teil auf die bitter entbehrte äußere Anerkennung seines Strebens zurück. Eben damals erlebte auch sein „Kaiser Friedrich II." eine Reihe von Aufführungen in Hamburg, und auf der Berliner Kunstausstellung erregte sein im guten Sinne idealisierendes Brustbild von Schadows Hand erhebliches Aufsehen, das ihn mit dem „Friedrich" und einem Lorbeerzweig in der Hand darstellt. Prinz Friedrich, in dessen Gesellschaften er die meisten seiner Dichtungen vorlas, zeichnete ihn bei jeder Gelegenheit aus, verwandte sich auch einmal — wenngleich vergeblich — beim König für seine Versetzung und Beförderung, und die Düsseldorfer, denen er durch sein Hofer-Drama näher gerückt war, rissen sich förmlich um ihn. Er ließ sich wohlig tragen von der Gunst der Stunde. „Wir haben uns (schreibt er gutgelaunt) in einem wahren Strudel der Geselligkeit abgearbeitet, Feten, dramatische Darstellungen, tableaux vivants, Deklamatorien, Vorlesungen jagten sich am Hofe und in Privathäusern. Da ich etwas mehr Mode geworden bin, so setzte man mich als Extraschüssel

in der Regel auch mit auf, und ich habe mich denn so mit verbrauchen lassen. Ich spielte den Aimablen, setzte nur bisweilen das wohlbekannte vornehme und finstere Gesicht auf und erhielt so durch eine schöne Mischung von Furcht und Liebe den nötigen Respekt gegen mich aufrecht." Dichtend und einstudierend betätigte er sich bei allen diesen Künstlerfesten und war fröhlich mit den Fröhlichen, wie einst der junge Goethe in seinen ersten Weimarer Jahren.

Aber mit Recht heben die „Düsseldorfer Anfänge" hervor, daß man sich in jenen Saturnalien nicht verschlenderte. „Es wurde sehr ernst gearbeitet in den munteren Tagen. Schadow baute mit sicher-kluger Hand an seiner Anstalt, wir gründeten den Kunstverein." An der am 1. Januar 1829 erfolgenden Begründung des unter den Schutz des Prinzen gestellten Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, mit dem Sitz in Düsseldorf, hat der Dichter wesentlichen Anteil. Er hat die Satzungen mitausgearbeitet, die er mit der Bitte um geneigte Förderung auch an Goethe sandte, er gehörte dem vorbereitenden Ausschuß und Verwaltungsrat an und er hat sich im Cottaschen Kunstblatt vom 27. und 30. April 1829 über den Zweck des neuen Unternehmens eingehend geäußert. Beredt versicht er in erster Linie den damals neuen und einigermaßen befremdenden Gedanken, daß der Verein neben Ankäufen, Verlosungen und Ausstellungen von Bildern auch öffentliche Werke ins Leben rufen solle, da das Schöne nicht den einzelnen, sondern der Welt angehöre. Für solche öffentlichen Denkmale verlangt der Dichter die Vereinigung von Popularität und Idealität und erhofft von ihnen hohen Gewinn für die gesamte Volkskultur. Der Kunstverein ließ in der Folge auch zahllose wohlfeile Nachbildungen der Düsseldorfer Malerei ausgehen und hat gerade dadurch ihre zeitweilige ungeheure Volkstümlichkeit herbeigeführt; daß er damit freilich mehr eine nicht unbedenkliche „Popularisierung" der Kunst als eine wahrhaft künstlerische Erziehung des Volkes gezeitigt hat, ist wohl kaum zu bestreiten. Immermanns Bestrebungen zeugen jedenfalls nicht nur von seinem persönlichen Kunstinteresse, sondern auch von seiner ausgesprochenen Neigung, zugleich in die Breite

und für die Allgemeinheit zu wirken. Er hat an den Kunstverein, der trotz vorübergehenden Hemmungen rasch in eine hohe Blüte trat, bis an sein Lebensende viel Anteil und Arbeit gewandt und sich in Zeitschriftenaufsätzen über ihn und seine Ausstellungen zu wiederholten Malen ausgesprochen. Er veröffentlichte auch im Kunstblatt des Morgenblattes einen polemischen Aufsatz gegen einen ebendort erschienenen anderen, der zu Schadows bitterem Verdruß an der Düsseldorfer Akademie unberufene Kritik geübt hatte.

Mit Schadow zusammen sah er sich im März den berühmten Karneval in Köln an. An sich enttäuschte dieser ihn allerdings, doch gab er Ort und Anlaß zur Niederschrift einer neuen Novelle „Der Karneval und die Somnambule“, die Immermann 1830 in den „Miszellen“ mitveröffentlichte. Später nahmen sie Paul Heyse und Hermann Kurz in ihren Novellenschatz auf.

Als Urzelle dieser ziemlich umfänglichen und uneinheitlichen Erzählung ist wohl Immermanns älterer Plan einer Magdalenen-Dichtung anzusehen, der schon in „Cardenio und Celinde“ hineinspielte. Als Magdalena, als arme Sünderin und als reuige Büßerin wird die eine der beiden weiblichen Hauptfiguren an verschiedenen Stellen der Novelle selbst bezeichnet, an anderen ihr Spruch „du sollst nicht richten“ bedeutungsvoll hervorgehoben, und ebenso stammt die Wendung gegen den Schluß hin, man solle keinen Stein auf die Betroffenen werfen, aus der biblischen Erzählung. Inwieweit eigene Herzenserlebnisse des Dichters in dieser tragischen Liebes- und Ehegeschichte einen Niederschlag gefunden haben, etwa die ihm durch sein Verhältnis zur Gräfin Ahlefeldt nahegelegten Gedanken über die Grundlagen der Ehe und deren Lösbarkeit, bleibt unsicher. Unverkennbar aber ist das literarische Vorbild der „Wahlverwandtschaften“. Der Goethesche Roman, unter dessen Einfluß schon die beiden früheren Erzählungen Immermanns standen, wird in dieser an entscheidender Stelle ausdrücklich und unmittelbar angezogen, und die zweite Heldin erklärt vordeutend: „es wird früh genug alles kommen, wie es in dem Buche steht“.

Das Ehepaar Gustav und Adolfine — „so nennen wir die Gattin unsers Freundes" heißt es mit der bequemen Technik des Verfassers der „Wahlverwandtschaften" — und das abenteuernde Paar des verbrecherischen Magnetiseurs und seines unglücklichen Mediums, samt und sonders problematische Naturen, sind übers Kreuz unheilvoll miteinander verknüpft. Doch liegen hier, im Gegensatze zu der Goetheschen Romannovelle, die Verwicklungen schon vor der Eheschließung der beiden ersten; erst nachträglich werden sie offenbar und üben ihre trennende Wirkung. Goethisch ist auch die lockere Technik der Erzählung. Immermann gibt sich wie in den „Papierfenstern" und später in den „Familienmemoiren" der „Epigonen" auch hier als Herausgeber ihm zugekommenen Materials; „Aus den Memoiren eines Unbedeutenden" lautet der Untertitel. Um die unwahrscheinlich verwickelte Handlung zu ermöglichen, lassen die Personen der abermals unzulänglich motivierten Novelle einander allerlei schriftliche Ausarbeitungen lesen und zuweilen die Frage offen, woher sie diese haben können: also wie in den „Wanderjahren", und in Anlehnung an deren Novelleneinlage heißt auch Adolfine einmal die pilgernde Törin. Im ganzen aber goethisiert der Dichter hier nicht mehr so stark wie in den voraufgegangenen Erzählungen. Äußerlich wird Goethe insofern in die Geschichte hineingezogen, als von seiner Beschreibung des römischen Karnevals und von seiner Ablehnung der Einladung, im Jahre 1825 den kölnischen zu besuchen, gesprochen wird. Sehr viel mehr als im „Neuen Pygmalion" ist im „Karneval" auch wieder romantischer Einfluß zu spüren. Die auf romantische Spannung berechnete Handlung erinnert von fern an Hauffs „Bettlerin vom Pont des Arts" und „Sängerin" sowie an Hoffmannsche Erzählungen; an einer Stelle begegnet der bezeichnende Ausdruck „Nachtstück". Namentlich aber zeigt sich hier zum ersten Male bei dem Erzähler Immermann der starke Einfluß Tiecks, den des Dichters Dramatik schon weit früher erkennen ließ. Der „Karneval" ist Tieckschen Novellen (wie den allerdings jüngeren „Wundersüchtigen") verwandt, besonders in der Tendenz, schädliche Moderichtungen zu bekämpfen.

Eine Besprechung von „Ludwig Tiecks Märchen und Zaubergeschichten“ in der Allgemeinen Literaturzeitung auf das Jahr 1825 und ein Brief an Abeken aus dem folgenden Jahre zeigen uns übrigens, daß Immermann bei aller Schätzung des verehrten Dichters gegen den rein künstlerischen Wert der Tieckschen Novellistik berechtigte Einwendungen zu machen hatte. Trotz allen literarischen Abhängigkeiten, die auch im „Karneval“ zutage treten, erscheint Immermann in ihm doch weniger unfrei als zuvor. Wenngleich seine Novelle durchaus nicht gerade fließend, farbig und persönlich, vielmehr streckenweis eher etwas trocken und schwerfällig vorgetragen ist, bedeutet sie dennoch wiederum einen Schritt vorwärts und aufwärts.

Gustav hat vor seiner ohne wahre innerliche Nötigung geschlossenen und denn auch beide Teile nicht befriedigenden Ehe während eines flüchtigen Aufenthaltes in Ems ein Abenteuer erlebt, das den Schleier des Geheimnisvollen für ihn seither nicht verloren hat. Eine schöne Unglückliche, eine Somnambule, hat ihm tiefsten menschlichen Anteil und eine Neigung, die er erwidert glaubt, abgenötigt und ist dann rasch seinem Blick entschwunden, nicht ohne einen dauernden Eindruck bei ihm zu hinterlassen. Seine Frau, eifersüchtig auf die verschollene Unbekannte, von der sie aus Erzählungen und Tagebuchaufzeichnungen ihres Mannes weiß, ist durch Zufall hinter das Geheimnis gekommen: ein gewissenloser Charlatan hat sich als Magnetiseur aufgespielt und Sidonie in gewinnsüchtiger Absicht als sein Medium gemißbraucht; zu seinen Opfern zählte auch Gustav. Um dessen Treue auf die Probe zu stellen, beruft ihn Adolfine im Namen der rätselhaften Unbekannten zu einem Stelldichein auf den Kölner Karneval und spielt dort selbst die Rolle jener. Zufällig aber findet der genarrte Gatte unmittelbar nachher ebenda die wirkliche Sidonie: unglücklich und von Reue verzehrt, todkrank und ihrer Auflösung nahe. Und jetzt erst gewinnt die dem Leben und allem Glück Entsagende sein ganzes Herz, die ihrerseits erst nach der damaligen Trennung sich ihrer Liebe zu ihm bewußt geworden ist. Gustav, heimgekehrt und auf-

geklärt, ist tief verletzt durch die verwegene Mystifikation der eifersüchtigen Gattin und ihre Auffassung von Sidoniens Wesen. Während er in ihr nur eine gefallene edle Natur erkennt, ist sie für jene nichts als eine gemeine Hochstaplerin und Betrügerin. Die leidenschaftlich verwirrte Gattin ist durch den Tatbestand keineswegs beruhigt. Ein weiterer der recht unwahrscheinlichen Zufälle, an denen die Erzählung nur allzu reich ist, läßt Gustav erkennen, daß Sidoniens Verführer, der nach der Aufdeckung seiner Schwindeleien sich selbst entleibt, im vorehelichen Leben seiner Frau eine schlimme Rolle gespielt hat. Die Gatten sind quitt. Die Toten — denn auch Sidonie erliegt ihren körperlichen und seelischen Leiden — treiben die Lebenden auseinander; ein ruhiger Entschluß führt die Scheidung der brüchigen Ehe herbei. Der Dichter hat den Schluß nicht recht klar herausgearbeitet, gleichwohl ist es unbegreiflich, wie Putlitz, dem Boxberger unbedenklich nachfolgt, aus ihm herausliest, daß schließlich doch die so tief im deutschen Sinne liegende Heiligkeit der Ehe alle Differenzen ausgleiche und die Gatten sich im Augenblick des Scheidens wieder in die Arme fallen, um ein neues Leben miteinander zu beginnen.

Trotz einem Zuviel an direkter Charakteristik sind die Hauptfiguren ganz gut herausgearbeitet. In einem Brief an Beer vom 28. Oktober 1830 stellt Immermann nach seiner Weise das abgeschlossene Werk nachträglich unter den Gesichtspunkt einer Idee: „Alles dreht sich um den Gegensatz beschränkter oder verbrecherischer Energie des Wollens und unpraktischer Weite des Sinnes. Die welche wollen, bringen es nicht zu Resultaten, und der, welcher nichts entscheiden will, bringt alle Schicksale hervor." Gustav, der Unbedeutende, ist eine Art Schlemihl-Natur, im Zeichen des Krebses geboren. Vor allzu pedantischer Gründlichkeit der Vorbereitung und der ungehemmten Neigung zum Theoretisieren und zum Abschweifen gelangt er nie zu seinen Zielen; es fehlt seiner guten und reinen Natur an nüchternem Wirklichkeitssinn. Adolfine, die begabte und geistreiche, dabei aber gemütlich arme und innerlich unbefriedigte Frau, voll von leidenschaftlicher Reizbarkeit, von Launen und An-

sprüchen, kommt, mit dem Leben spielend, gleichfalls nicht zurecht. In ihrer frühesten Jugend um ihr Liebesleben betrogen, ist sie eine Emanzipierte und innerlich Zerrissene, ein Stück Zeitgeist und weiblicher Münchhausen geworden; mit einer „wilden fliegenden Heiterkeit" überdeckt und verhüllt sie das Weh ihrer Seele. Das andere Paar ist viel schablonenhafter geraten, Sidonie überdies mit einer reichlichen Gabe Hauffscher Süßlichkeit und Sentimentalität ausgestattet. Der Dichter wollte, sein Lieblingssymbol bezeichnend, in ihr die „Blume aus Moder und Zerstörung" darstellen, doch erst in der blonden Lisbeth, wie schon früher bemerkt, ist ihm das wahrhaft gelungen.

Der Handlung fehlt die Geschlossenheit der „Wahlverwandtschaften". Das psychologische Problem wird beeinträchtigt durch den starken kriminalistischen Einschlag einerseits, die zum Teil nur ganz lose eingefügte Zeitsatire anderseits. In dem Amtmann, der so selbstgefällig seine „Beiträge zur Seelenkunde und Menschenkenntnis aus langjähriger Kriminalpraxis" zitiert, steckt ein Stück Selbstverspottung des Landgerichtsrats Immermann, der ein Jahr vor der Abfassung seiner Novelle seine „Beiträge zur Methodik der Untersuchungsführung" veröffentlicht hatte.

Die Zeitsatire, in der das Literarische diesmal sehr zurücktritt, befaßt sich wiederum mit manchen Unerfreulichkeiten des Übergangszeitalters. In erster Linie hat sie es, das vierte Buch des „Münchhausen" vorwegnehmend, mit dem Magnetismus- und Spiritismusschwindel der zwanziger Jahre zu tun. Justinus Kerners Somnambulenberichte und seine „Seherin von Prevorst", die der „Nachtseite der Naturwissenschaft" nachgehende romantische Dichtung, der abenteuerliche Mystizismus einer Frau von Krüdener und andere verwandte Erscheinungen gaben damals ernstlich zu denken, und daß Immermanns kritischer Wirklichkeitssinn sich nicht anders als ablehnend, nicht anders also als der Novellist Tieck, mit ihnen befassen konnte, liegt auf der Hand. Von dem offiziellen Kölner Karnevalstreiben hat Gustav nichts gesehen, aber, so berichtet er seiner Frau (und dabei vernehmen wir einen Vorklang von Immer-

manns Maskengesprächen der „Düsseldorfer Anfänge"): „ich sah Masken der Zeit; ich war auf dem Mummenschanz der Wirklichkeit". In Köln hat Gustav, der Anwalt des Magnetismus, Gespräche mit seinen beiden Jugendfreunden, die andere Zeitrichtungen vertreten. Anselm ist der Typus des vormärzlichen Wirtshausliberalismus, schwärmt für alles Französische, ist der ewige unruhige Projektenmacher und Hansdampf in allen Gassen und stellt eine Art Vorstudie zu dem Philhellenen der „Epigonen" dar. Dagegen sehen wir in dem nicht minder einseitig-doktrinären Ernst, der auf seinen Namensvetter im „Münchhausen" vorausweist, den rückschrittlich gerichteten Absolutismus und Legitimismus verkörpert. Andere Zeittypen, denen wir zum Teil gleichfalls im „Münchhausen" wieder begegnen, sind die drei Unbefriedigten in der Kölner Weinstube: der Altkölner, der Stockpreuße und der Bonapartist, in deren Gespräch sich der begriffsspaltende Hegelianer mischt. So treffend und auch für des Dichters spätere Eigenart bezeichnend gerade diese satirischen Abschilderungen der Zeitzustände sind, in dem Novellenzusammenhang wirken sie unorganisch und sind auch durch die freie Titelbezeichnung nicht gedeckt. Diese humoristisch-satirischen Arabesken überwuchern gar zu sehr die Geschichte und verdunkeln ihre Grundlinien.

Immermanns Leben sah sich um diese Zeit wertvoll bereichert durch neu angeknüpfte freundschaftliche Beziehungen. In erster Linie ist einer Frau zu gedenken, die ihm bis an sein Ende viel gewesen ist und bis über sein Grab hinaus ihm ihre schöne Treue bewahrt und bewährt hat. Sie hat er im Auge, wenn er in der „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren" unter den Stichworten deutsche Familie und Hausfreund ausführt: „Die Fälle sind in Deutschland nicht selten, in welchen die Frau mit dem Geiste und Gemüte eines fremden Mannes eine innige Verbindung knüpft, ohne daß eine Verletzung der ehelichen Treue, weder der physischen noch der moralischen, stattfindet." Schadow hatte den Dichter auch in das Haus des Geheimen Obertribunalsrats von Sybel eingeführt, das ge-

raume Zeit hindurch einen der Brennpunkte der kunstliebenden Düsseldorfer Geselligkeit abgab; in dessen liebenswürdiger Gattin Amalie, der Mutter des Geschichtsschreibers der Reichsgründung, fand Immermann, was seinem eigenen Leben trotz Elise von Ahlefeldt fehlte. Gleich dieser war auch Frau von Sybel, die durch leibliche Reize nicht hervorstach, von hohem Seelenadel, feingebildetem Geist und geläutertem Kunstgeschmack. Auch sie nahm, sein ideales Publikum, nicht nur lebhaft und dankbar genießend, sondern auch durch unbestochenes Urteil wegweisend und fördernd, an seinem Schaffen teil. Aber darüber hinaus war sie zugleich die Vertraute seines Gemütslebens in einer Weise, in der sich hinzugeben Elisen nicht lag. Immermanns Verhältnis zur Gräfin behielt bei aller Leidenschaft etwas künstlich Abgestecktes, in abgemessene Formen Gegossenes; zwischen ihm und Amalie von Sybel waltete die schöne Natürlichkeit wahrer, unbefangener Freundschaft, deren dieser frauenhafte Mann so dringend bedurfte. Während die phantasievolle Geistigkeit jener der Romantik auch im Alltagsdasein nur zu großen Raum gewährte, war Amaliens Sinn, gleich dem des Freundes, dahin gerichtet, Ideal und Leben auseinanderzuhalten und, vor allem auf Klarheit und Wahrheit gestellt, alles Halbe auszuschließen. Bei ihr waren Geist und geistige Anmut mit einer Gemütswärme gepaart, der nichts Menschliches fremd blieb, und gerade dadurch vermochte sie, was der Gräfin niemals gelang, dem Dichter einen Ersatz zu bieten für die ferne Familie. Ihr wesentlich auf das Praktische gerichteter, um zehn Jahre älterer Mann stand ihm, der ihn ob seiner Tüchtigkeit gleichwohl aufrichtig schätzte, weniger nahe. Ihres zuverlässigen Charakters und sicheren Taktes völlig gewiß, ließ er ihr dennoch im Verkehr mit dem dichterischen Freunde alle Freiheit. Reiche Bildung des Geistes und eigene Begabung setzten sie in den Stand, an Düsseldorfs blühendem Kunstleben mitzuarbeiten, ohne daß sie dabei persönliche Ansprüche erhob. Vor allem aber wußte sie zugleich, obwohl schwächlichen Körpers, den Unbilden und Täuschungen des realen Lebens tapfer die Stirne zu bieten; ihre Seelenstärke und Herzensweisheit

gewährten auch dem Dichter, der ihr volles Vertrauen entgegenbrachte, in Zeiten des Verzagens, ja der ratlosen Verzweiflung wahren Trost und festen Halt. Diese Frau des Maßes zu finden, war einer der größten Glücksfälle in Immermanns Dasein; sie trug ihm die Lebenswärme echter Weiblichkeit zu, die vom eigenen Herde zu empfangen ihm so lange versagt blieb.

Der Frau des Kollegen gesellen sich zwei Kollegen als Freunde Immermanns. In einem Brief an Tieck hebt dieser hervor, daß sich damals am Düsseldorfer Justizhofe „durch einen sonderbaren Zufall drei Leute zusammengefunden haben, die so wenig, als ihnen nur möglich ist, an Recht und Gerechtigkeit denken". Diese beiden Berufsgenossen, die gleichfalls lieber auf Musenpfaden gingen, waren der Dichter Friedrich von Üchtritz und der Kunsthistoriker Karl Schnaase. In den Maskengesprächen führt sie Immermann, der selbst hinter dem schwarzen Domino steckt, als den roten und den blauen Domino vor.

Schon 1822 hatte der um vier Jahre jüngere Friedrich von Üchtritz in einem herzlichen Briefe mit Immermann als einem gleichstrebenden Dichter angeknüpft. Unter gegenseitiger freundlicher Anerkennung hatten dann beide ihre Jugendwerke ausgetauscht und ihre Weiterentwicklung aus der Ferne anteilvoll begleitet. Üchtritz hatte in der Zwischenzeit besonders mit dem Drama „Alexander und Darius", dem auch Goethe und Grillparzer warmes Lob zollten, seinen stärksten Bühnenerfolg errungen. Auf Immermanns Veranlassung forderte ihn nun im Jahre 1823 Schadow, mit dem er von Berlin her befreundet war, auf, sich um eine freiwerdende Stelle am Düsseldorfer Landgericht zu bewerben, und hieß ihn in beider Namen im voraus auf das wärmste willkommen. Üchtritz, der damals in Trier angestellt war und geistiger Anregung bitter entbehrte, meldete sich mit Freuden. Immermann selbst teilte ihm dann die erfolgte Versetzung mit, auch seinerseits aufrichtig erfreut über den erwünschten Zuwachs, und erbot sich zu allen Diensten. Üchtritz war es, als sei er von einer fernen Insel wieder unter die Menschen zurückgekehrt, und er versichert in Briefen an die Seinigen,

daß er Immermann immer lieber gewinne, immer mehr als seinen wahren Freund erkenne. Es gab vieles, was die beiden Dichter zueinander ziehen mußte. Ihr ähnlich gerichtetes, im allgemeinen gleich wenig erfolgreiches Ringen um das Drama im Kielwasser der Klassiker, die sie über alles stellten, während sie sich gegen die jungdeutsche Literatur ablehnend verhielten. Ferner ihr stark ausgeprägter Sinn für die Geschichte, ihr Preußentum und ihre Vaterlandsliebe, die sowohl bei dem Lausitzischen Edelmann wie bei dem Magdeburger Beamtensohn einen entschieden konservativen Zug hatten. Dazu kamen ihre künstlerischen und nicht zuletzt auch ihre religiösen Neigungen; beider Protestantismus hatte ähnliche Anfechtungen zu bestehen und die Rolle Schadows hatte in Üchtritz' Leben Adam Müller gespielt. Endlich verbanden sie viele gemeinsame Beziehungen zu Berlin und zu Männern wie Tieck, Fouqué, Chamisso, Heine, Varnhagen, Hitzig, Holtei.

Namentlich in der ersten Zeit des Nebeneinanderlebens kamen sich die beiden Dichter freundschaftlich sehr nahe und waren sich gegenseitig viel. Auch Üchtritz trug sich mit dem Plan, eine Reihe von Hohenstaufendramen zu dichten, und sein Hang zum Reflektieren, der seiner Poesie zum Schaden gereicht, war dem ähnlich gerichteten Immermann für den persönlichen Verkehr sehr willkommen. Die Vertiefung in große Fragen, die ihm Gespräche mit dem hochgebildeten Freunde ermöglichten, bildete ein heilsames Gegengewicht gegen die in Düsseldorf vorherrschende leichte Künstlergeselligkeit. „Sein Wissen (rühmt Immermann), sein ganzes Wesen mahnte zum Nachdenken, zur Sammlung. Viel und mancherlei wurde gleich im Beginn unseres Umganges verhandelt, wenn wir bei hellem Tageslicht mit gewaltigen Schritten unsern Spaziergang begannen, nur eine halbe Stunde miteinander sein wollten und uns verwundert nach langen, selbstvergessenen Gesprächen im Abenddüster zwischen fremden Hügeln und Büschen sahen. Er hat mich über ganze Strecken der Erkenntnis aufgeklärt, mehreres, was in den Epigonen steht, ist wörtlich früher von uns so abgesprochen worden.“ Aber beider Wesen war doch auch wieder zu verschieden,

als daß es zu voller und dauernder Innigkeit hätte führen können. Immermann war nach Heinrich von Sybels Bericht lebhaft, vielseitig, geistsprühend, dazu nach allgemeinem Urteil eine selbstbewußte Herrschernatur mit starken Ansprüchen und nicht ohne Schroffheit; der entschieden liebenswürdigere Üchtritz dagegen mit seinem vornehmen, feinen Wesen hielt sich eher bescheiden zurück und war im Auftreten und Urteilen viel milder und weicher. Seinem gemütvollen Ernst blieben Immermanns Derbheit und sein das Groteske bevorzugender Humor fremd. Auch war er stets von zarter Gesundheit und neigte auch infolge davon zu Hypochondrie, Resignation und Pessimismus. Da er aber bei alledem nicht gemeint war, sich Immermann unterzuordnen und seine Selbständigkeit preiszugeben, so kam es bald zu Mißverhältnissen und im Jahre 1833 zu einem regelrechten Bruch, dem erst nach drei Jahren durch Immermanns freundliches Entgegenkommen eine Versöhnung folgte. „Unser Verhältnis ist jetzt besser, als es vielleicht jemals war", schreibt Üchtritz. Während Immermann die jungen Maler bald von oben herab behandelte und sich entfremdete, so daß er sich zeitweilig sehr vereinsamt sah, hatte sich Üchtritz gerade in diesen Kreisen und gerade durch seine liebenswürdig vermittelnde, ausgleichende Art rasch die aufrichtigste Achtung und Neigung erworben; besonders mit Lessing verband ihn die innigste Freundschaft. In seinen „Blicken in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben", die er nach einem Jahrzehnt verfaßte, hat er auf seine Weise die Düsseldorfer Anfänge dargestellt und dabei auch Immermanns und seiner Bestrebungen und Leistungen mit warmer Anerkennung gedacht.

Üchtritzens „Blicke" sind Karl Schnaase, dem 1798 geborenen Dritten im Bunde, gewidmet, der gleichfalls bald mitten im Düsseldorfer Künstlerleben stand und als bedeutender Kunstkenner den Malern ganz besonders viel zu bieten hatte. Als Prokurator wurde er ebenfalls im Jahre 1829 an das Düsseldorfer Landgericht versetzt; später gab er das Amt ganz auf, um ausschließlich seinen Lieblingsneigungen zu leben. Schnaase stand sowohl Immermann als Üchtritz gemütlich näher als diese einander. Beruhte deren

Verhältnis mehr auf gegenseitiger Hochachtung, so verband Immermann und Schnaase eine innige Lebensfreundschaft. Sie tauschten auch das Du miteinander und besonders in seinen aus der Trennung von der Gräfin erwachsenden Seelenqualen wurde dem Dichter Schnaase später ein treuer Vertrauter, in dessen Busen er alle seine Schmerzen und Zweifelsqualen ergießen durfte. Stets fand er bei ihm ein wertvolles und förderndes Eingehen auf sein Denken und Dichten, namentlich während der Entstehung des mit Fug diesem Freunde gewidmeten „Merlin". Auch mit ihm, der gleichfalls für religiöse Erörterungen sehr zugänglich war, vertiefte er sich gern und oft in lange tiefsinnige Gespräche über Gott und Welt, und auch ihm hat er in seinen Maskengesprächen, hauptsächlich auf des Freundes „Niederländische Briefe", „eine der reifsten Früchte unserer Anfänge", eingehend, hohe Achtung und Neigung gezollt: „Was der Frühling und die Liebe der Jugend ist, das sind die Stunden, in denen zwei miteinander Gedanken erzeugen und ausschaffen, dem Mannesalter. Ein bloß persönliches Wohlgefallen ist zwischen Männern mehr nicht als ein schöner Schein; wie die Ehe vollkommen wird durch das Kind, so bedarf die Freundschaft des Objekts."

Im Gegensatze zu solchem persönlichsten Austausch mit den Düsseldorfer Amtsgenossen sah sich die Freundschaft mit Heine auf den schriftlichen Verkehr angewiesen. Um dem ihn fortgesetzt mit Lob überschüttenden und seinerseits nach Anerkennung lechzenden Freunde, dessen dichterische Bedeutung er früh und sicher erkannt hatte, einen Gefallen zu erweisen, hatte Immermann auch wieder einmal seinen Rezensentenzahn (von dem er in einem Brief an Beer spricht) gewetzt und im Jahrgang 1827 der Cottaschen Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik neben Arnims „Landhausleben" auch den ersten Teil von Heines „Reisebildern" eingehend besprochen: mit viel Verständnis für das „energische Talent" dieses „echten Dichters", aber auch mit freimütiger Hervorhebung seiner „Manier" und der Feststellung, daß Heine nicht selten „das Nichtige mit glänzenden Flittern, die die innere Armut doch nicht zu ver-

hüllen vermöge," umkleide. Schon vorher hatte Heine den Freund, mit dem zusammen er auch gern bei Campe eine Zeitschrift begründet hätte, dringend aufgefordert, ihm einen Beitrag für den zweiten Teil der „Reisebilder" zu schicken, und so steuerte dieser denn für das noch im Jahre 1827 erscheinende Buch 36 Epigramme bei. Sie bilden einen Anhang zur „Nordsee" und werden von Heine als Beiträge seines „hohen Mitstrebenden" im Kampfe gegen die „deutsche Literaturmisere" eingeführt. Diese nach dem Vorbilde der Goethe-Schillerschen gebildeten Xenien gehen mit Müllner und der Schicksalstragödie, Fouqué und Kotzebue, den Frömmlern und den faden ästhetischen Tees satirisch ins Gericht. Im Sinne seines Ajax-Aufsatzes und seiner Forderung einer Nationaldichtung verspottet Immermann in ihnen ferner, ohne boshafte Schärfe und ohne auf einen einzelnen anzuspielen, auch die „östlichen Poeten", die, den Spuren des Goetheschen „Divans" folgend, die Nachahmung des großen Persers Saadi zu einer literarischen Mode gemacht hatten:

Alter Dichter, du gemahnst mich als wie Hamelns Rattenfänger;
Pfeifst nach Morgen, und es folgen all die lieben kleinen Sänger.
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Von den Früchten, die sie aus dem Gartenhain von Schiras stehlen,
Essen sie zuviel, die Armen, und vomieren dann Ghaselen.

Natürlich hatte Immermann dabei auch Platen im Auge, der in den Jahren 1819 und 1823 „Ghaselen" und „Neue Ghaselen" herausgegeben hatte, aber er war weit entfernt, mit ihm anbinden zu wollen, zumal da er diesen Dichter durchaus anerkannte. „Ich halte sehr viel von Platen" (schreibt er am 27. Juli 1828 an Beer), „nur muß er sich nach meiner Ansicht vor einem zu großen Gefallen an besonders künstlichen Formen in Acht nehmen. Unter den Ghaselen sind offenbar viele, wo der Vers und das Reimgesetz dem Dichter die Hauptsache war." Eben wollte er mit Platen in brieflichen Verkehr treten, da erschien im Jahre 1828 dessen satirische Literaturkomödie „Der Romantische Ödipus", in der er selbst unter Karikierung seiner „siebenfach geseiherten, phantastisch-platten Quintessenztragödien" „Cardenio" und „Das Trauerspiel

in Tirol“ mit maßloser persönlicher Gehässigkeit und dem viel zu grausamen Hohne mangelnden Verständnisses zum „Nimmermann“ und „Stellvertreter ... der ganzen tollen Dichterlingsgenossenschaft“ gestempelt wurde. Er war wie aus den Wolken gefallen und konnte schlechterdings nicht begreifen, wie Platen dazu kam, seine kleinen Neckereien mit der Keule zu parieren. „Jetzt mußte ich (erklärt er in den Maskengesprächen) den mir wert gewordenen Dichter und unerwarteten Feind in anderer Weise begrüßen, die Polemik griff zu ihren Worten, obgleich mir nie in jener Zeit des Kampfes auch nur auf einen Augenblick die Achtung vor dem Achtungswürdigen in Platen sich trübte.“ Gerade weil er vor dem Gegner Respekt hatte, nahm Immermann den hingeworfenen Handschuh auf. „Der innere Grund, warum ich schrieb, war, weil ich einen inneren Gegensatz zwischen mir und Platen fühlte und diesen ausdrücken zu können hoffte. Ich konnte mich nicht mit seiner Präzision, Schärfe, geschweige denn mit den metrischen Verdiensten des Mannes messen, aber ich hatte auch etwas in mir, was er nie besessen hat, und dieses Etwas war mir Poesie, meine Poesie. So entstand aus äußeren Veranlassungen, doch mehr aus inneren Ursachen Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Kavalier.“ Seine Gegenkampfschrift, deren Titel dem eines galanten Abenteuerromans vom Jahre 1738 nachgebildet ist, erschien mit dem Untertitel „eine literarische Tragödie“ im Jahre 1829 bei Hoffmann und Campe in Hamburg.

Immermann legt das sonderbare und kaum begreifliche Bekenntnis ab, er habe den „Romantischen Ödipus“ selbst nie gelesen, sondern sich nur von Bekannten den Inhalt erzählen lassen: „Ich wollte mir die Laune nicht verderben zu meinem Geplänkel; ich meinte, es könne mir doch etwas Menschliches begegnen, sähe ich mich so seltsam abkonterfeit, und darum ließ ich mir am Bericht vom Bilde genügen.“ Diese Angabe braucht nicht angezweifelt zu werden, denn aus eingehenden Anzeigen und ihnen beigefügten Auszügen war er auch so mit dem Werke ziemlich vertraut. In den Maskengesprächen vom Jahre 1840, als Platen nicht mehr

am Leben und der ganze Streit in eine erhebliche Ferne gerückt war, läßt Immermann dem Gegner und dessen Satire einigermaßen Gerechtigkeit widerfahren. Er dämpft und mildert hier auffällig, wohl um nicht mit Platens anderem Hauptgegner Heine in einem Atem genannt zu werden. Als Platens Pasquill erschien, entbehrte Immermanns Ansicht darüber sehr begreiflicherweise noch durchaus jener Geklärtheit. Er gestand im stillen seinem Bruder zu, eine vierzehntägige üble Aufregung durchgemacht zu haben, ehe er an die Abfassung des „Kavaliers“ ging, der denn auch ein tendenziöses Zerrbild Platens darstellt. Dieser war gewiß nicht sanft mit ihm umgegangen; die Satire des „Romantischen Ödipus“ ist unerhört grob und auch nicht frei von starken Zynismen, aber sie ist zugleich voller Geist, Witz und Komik. Platen ist hier wirklich ein nicht unwürdiger Schüler des Aristophanes, sein „Romantischer Ödipus“ bleibt nun einmal ein Meisterstück in seiner Gattung und die gelungenste deutsche Literaturkomödie. Das übersah Immermann damals in seiner Gekränktheit und zeigte sich dem Angreifer in keiner Weise ebenbürtig. „Wie schäumt in meinem Becher dir der herbe Spott,“ durfte Platen sagen; der andere konnte ihm nur mit schalem Trunk Bescheid tun.

Wie kam Platen zu seinem wütenden Angriff? Denn er, nicht Immermann, ist der eigentliche Angreifer. Zwar bezieht sich der letzte Aufzug des „Ödipus“ auch auf Immermanns Stachelverse, aber es hieße Platen doch Unrecht tun, wollte man seine Dichtung als einen bloßen Racheakt auffassen; ihr Plan ist auch älter als Immermanns Epigramme. Sie ist vielmehr auch ihrerseits aus inneren Gründen, aus einem inneren Gegensatze zu erklären und der von einem echten sittlichen Pathos erfüllte Ausdruck der von Platen in Italien gewonnenen Kunstauffassung, die im antiken Drama das höchste Vorbild, in der im damaligen Deutschland wuchernden Spätromantik den tiefsten Stand dramatischer Dichtung erblickte. Nur vergriff er sich leider übel im Gegenstand, wenn er den mit ernstestem Bemühen aus ebendiesen Niederungen zur Höhe strebenden Immermann als Typus solcher After- und Verfalldichterei

hinstellte. Dieser war ihm nichts als der Verfasser des „Cardenio“, des einzigen Immermannschen Dramas, das er gelesen hatte und das er noch unter Müllner stellte. Auch das „Trauerspiel in Tirol“ war ihm nur aus erbetenen Freundesmitteilungen bekannt und ebenso fremd war seiner eigenen Anschauung die Dichtung Heines, den er im „Ödipus“ mit fast noch wütenderem Hasse bedenkt. Wenn er aber anderseits versichert, von Immermanns Invektiven erst Kenntnis erhalten zu haben, als die stärksten Stellen gegen ihn im fünften Akt bereits geschrieben waren, so beugt er bewußt die Wahrheit; gerade der Xenienspott hat Platens entschieden krankhaftes Selbstgefühl so maßlos gereizt und Heine, von dem er so gut wie nichts weiter wußte, nahm er zunächst mehr nur nebenbei mit, weil dieser sich erkühnt hatte, den gotteslästerlichen Ausfall eines so elenden Skribenten gegen die überragende Größe eines Platen zu decken.

Immermanns „Kavalier“ setzt sich aus einer Prosaabhandlung von einem halben Dutzend Seiten und zweiundzwanzig „Sonetten und Trochäen“ zusammen. In beiden urteilt der so unvermutet und scharf angegriffene, in der Notwehr befindliche Verfasser schief und ungerecht über Platen, wenngleich nicht entfernt in dem Maße wie dieser über ihn. Nur scheinbar ruhig und sachlich unterwirft der Aufsatz Platen, den „Dichter des Hochmuts“, und seine „mehr ein psychologisches als ein ästhetisches Schauspiel“ gewährende Dichtung der Kritik. Insbesondere wird die „Verhängnisvolle Gabel“ an ihrem aristophanischen Vorbild gemessen und als leerer Abklatsch streng verurteilt: „ein andrer ist der Held und ein andrer der Seiltänzer, der in heldenhaftem Kostüm seine Sprünge macht.“ Den „Gespenstern“ der Platenschen Komödie stellt Immermann den „festen Körper“ der Tieckschen entgegen und prophezeit dem Dichter eine rasche Selbstzersetzung. Recht unerquicklich wirken die Sonette und Trochäen mit ihrem mageren Gehalt und ihrer gequälten, überall brüchigen Form.

Wie seltsam mutet es an, wenn Immermann vom hohen Pferde herab einen Platen über das Wesen der Lyrik und der Form be-

lehrt, er, der später in den „Memorabilien“ die verblüffende Weisheit von sich gibt, daß auch Goethe und Schiller sich in einem „totalen Mißverständnis über die Form“ befunden hätten! Zu solchen Urteilen war niemand weniger berufen als Immermann, zumal der Immermann des Jahres 1829. Und niemand durfte weniger als er Platen einen Dichter schelten, der „von Nachahmungstrieb und anspruchsvoller Gesinnung beherrscht“ sei. Kargt doch Immermann auch im „Kavalier“ nicht mit der ihm eigenen Selbstüberschätzung, und das „eine Lied — nur eins voll Herz, Gehalt“, das er von Platen, dem Gaukler und Fechtbodenspringer, dem Eunuchen der Musen, Marodeur der Dichtkunst und wie er ihn sonst schilt, verlangt, hat er selbst uns nicht gegeben. Wenn er sagt: „überhaupt ist die Polemik nicht Poesie“, so gilt das von seinem „Kavalier“, nicht von Platens „Ödipus“. Immermann ist meist nur grob und in seiner Grobheit plump; doch enthält er sich weit mehr als Heine persönlicher Ausfälle, auf Platens Homosexualität z. B. wird mit keiner Silbe angespielt. Immermann trägt hier leider ein Kleid, das ihm durchaus nicht paßt und steht. Er zwängt seine derbe Kraft in die anmutig vornehmen Formen, die Platen angeboren sind. Bei dem Bestreben, es diesem nachzutun, leidet er kläglich Schiffbruch. Auch hier pflanzt er oft nach Worten des „Romantischen Ödipus“ „wie Holperpflöcke“ seine Verse. Er will mit Gewalt fein und witzig sein. Er ist es wohl, wenn er Platen „als Jüngling schon Ausgabe letzter Hand“ nennt oder meint, der Graf würde seinen Stand beleidigen, wenn nicht auch seine Gedanken und Gefühle ihre sechzehn Ahnen besäßen; das Bild vom Eichbaum und der Blattlaus in der Schlußparabase ist ganz geschickt und witzig durchgeführt, im ganzen aber ist seine Satire doch matt und platt. Erfreulich ist der ganze Streit zwischen zwei so bedeutenden Dichtern, die zu Besserem berufen waren, gewiß nicht, und man möchte beiden, wie der Dionysos der Aristophanesschen „Frösche“ dem Äschylos und Euripides, zurufen: „. . . . So zu schimpfen ziemt für Höferweiber wohl sich, doch für Dichter nicht.“ Noch viel unflätiger gebärdete sich allerdings Heine in seiner Er=

widerung an Platen, den im Spätherbst 1829 geschriebenen „Bädern von Lucca“ im dritten Bande der „Reisebilder“, und daß er dieses ebenso schmutzige wie witzige Buch Immermann widmete, schadete diesem und seinem „Im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden Kavalier“, auf den dort mehrfach Bezug genommen wird, nicht wenig. Beide Streitschriften gegen Platen wurden von dessen Parteigängern geflissentlich in einen Topf geworfen, die Zeitschriften sind voll von häßlichen Federkriegen in dieser häßlichen Sache. Immermann erntete von seinem Werkchen fast nur Widerwärtigkeiten. Platen hat es wohl nie in der Hand gehabt, aber schon die Nachrichten über den „Kavalier“ und das Aufsehen, das er erregte, genügten, ihn in eine schwere Gemütskrise zu stürzen. Er hat den verhältnismäßig harmlosen „Kavalier“ unvergleichlich viel schwerer genommen als die bitterbösen „Bäder von Lucca“, mit denen auch Immermann keineswegs einverstanden war.

Es war einer der vielen Widersprüche in Immermanns Leben, eine seltsame, fast tragische Laune des Schicksals, die ihm den im Grunde so wesensfremden, kosmopolitisch-liberalen Heine zum Freunde und Platen, den Aristokraten, zu dem er sich von Haus aus in ehrlicher Hochschätzung hingezogen fühlte, zum erbitterten Gegner machte. Daß Heine sich so stürmisch an Immermann herandrängte, hängt sicher damit zusammen, daß alle anderen namhaften deutschen Dichter, die er umworben hatte, Goethe und Tieck an der Spitze, nichts von ihm wissen wollten. Zu einer Gegnerschaft zwischen Immermann und Heine hätte es viele Anlässe geben können, während Immermann und Platen im tiefsten Kerne wie Goethes Tasso und Antonio nur darum Feinde waren, „weil die Natur nicht einen Mann aus ihnen beiden formte“; der eine hatte den gesunden Kern einer kräftigen Persönlichkeit, der andere die vollendete dichterische Form. Immermann mußte damals die schlimme Erfahrung machen, die ein Goethescher Lehrspruch in die Worte faßt: „Nichts Peinlichers habe gefunden, als mit jemand in widerwärtigem Verhältnis zu stehen, mit dem ich übrigens aus einem Sinne gern gehandelt hätte.“ Vielleicht war

indessen der Platensche Dämpfer Immermanns eigenwilligem Charakter ganz heilsam; „es war ein Aderlaß für diese hypertrophische Natur“, sagt Geffcken.

Dem „Kavalier“ dicht benachbart, entstand in dem gleichen Sommer 1829 eine zweite, sehr viel höher stehende und reiner wirkende Immermannsche Satire, das Epos „Tulifäntchen“. Bei ihrem Erscheinen war die Meinung weit verbreitet, auch sie gelte in erster Linie Platen. Aber solche, die dem Dichter nahegestanden, haben diese Annahme abgelehnt, und Putlitz berichtet, daß vielmehr die Bekanntschaft eines kleinen geckenhaften Grafen, die Immermann im Jahre 1820 in Münster machte, den ersten Anlaß zum „Tulifäntchen“ als zu einem Spottgedicht gegeben habe, in dem der Verfasser sich von dem unangenehmen Eindruck poetisch habe befreien wollen; doch sei es ihm dabei wie später beim „Münchhausen“ gegangen: „der Stoff wandelte sich unter den schaffenden Händen, und aus der verkümmerten Menschenerscheinung gestaltete sich der harmlos liebenswürdige Held des Epos.“ Nun ist aber doch wohl, unbeschadet dieser ersten Anregung, eine gewisse Beziehung auf Platen schwerlich ganz abzuweisen und der bezeichnende Vers im „Kavalier“: „weil sich Knirps zum Riesen machte, soll ihn schwer Geschütz bedienen“ mutet fast wie das Thema oder Motto der jüngeren Satire an. Zwar soll Tulifäntchen in einigen deutschen Gegenden die Bezeichnung für ein Kinderhäubchen sein, doch könnte der Name des Helden und der seiner Mutter Donna Tulpe sehr wohl auch im unmittelbaren Hinblick auf Platens charakteristische Vorliebe für die von ihm öfters angesungene Tulpe gewählt sein. Deutlicher tritt die satirische Spitze gegen Fouqué zutage. Doch ist Tulifäntchen kein Buttervogelsches „Munkel“, kein künstlich hergestelltes Gefäß zur Aufnahme polemischer Ideen, vielmehr ist er nahe verwandt mit alten Märchenfiguren, zumal der des Däumlings, worauf Immermann in einem der Dichtung beigefügten Brief an Tieck vom 18. Juni 1831 selbst hinweist. Und zwar ist Tulifäntchen ein Däumling mit dem Tatendrang eines

Recken. Das Mißverhältnis zwischen der zwergenhaften Kleinheit seines Körpers und der Größe seines Mutes und seiner Pläne, zwischen Können und Wollen, ist das Thema des Gedichts; es ist das von Immermann stets von neuem wiederholte Motiv vom Widerspruch — sein eigentliches Urerlebnis! —, das hier seinen schärfsten Ausdruck erhält:

Widerspruch, du Herr des Liedes!
Widerspruch, du Herr der Welt!

Tulifäntchen gehört zu der in den „Memorabilien" charakterisierten „weitverbreiteten Gesellschaft empor sich Schraubender und empor Geschrobener". Er ist ein Held in Miniaturformat, deren der ernste und durchaus nicht immer berechtigte Pessimismus des überall Epigonentum witternden Dichters nur allzu viele erblickte:

Jetzo ist die Zeit der Kleinen!
Große Taten kleiner Leute
Will die Welt.

Jedoch ist Tulifäntchen nicht nur der Typus dieser zu bekämpfenden Zeiterscheinung, sondern auch ein Stück reiner Märchenheld für sich; das beweist die liebenswürdige Anmut, mit der der kleine Renommist begabt, und das glückliche Los, das ihm zum Schlusse bereitet wird.

Das 2866 Kurzverse umfassende Gedicht besteht aus drei Büchern von 9, 7 und 7 kurzen Gesängen. Buch 1, „Tulifäntchen Fliegentöter" überschrieben, hebt an mit dem Bericht, wie im hochadligen, aber völlig verarmten Tulifantenhause endlich nach langem Hoffen und Harren der ersehnte „Namens Erbe, Erbes Erbe" eintrifft. Doch, o Jammer, nur „fingerlang und fingerdick" ist er geraten! Nun kann der edle Don den Sohn, von dem er die heldenhaftesten Taten und die glorreichste Erneuerung des alten Geschlechts erwartet hat, nicht, wie beabsichtigt, nach dem starken St. Christoph benamsen. Indessen es erscheint dem Gebrochenen die gütige Fee Libelle mit süßem Trost und der Verkündigung, der Kleine werde gleichwohl Stern und Blume des Hauses werden. In jungen Jahren schon setzt es Tulifäntchen beim Vater durch, daß er ihm erlaubt, auf Abenteuer auszuziehen. Aus einer Kastanie läßt er

sich die Rüstung, aus einer halben Nußschale den Helm schnitzen, eine Federmesserklinge mit Siegellackgriff ist sein Schwert, ein durchlöcherter Silberling sein Schild; so bewaffnet tritt er im Ohr des alten lammfrommen Schimmels die stolze Ritterfahrt an. In Mikromona, dem Lande der Weiber, erlegt er kühn eine große Brummfliege, die sich zum Entsetzen des Hofes gerade anschicken wollte, die Königin Grandiose in ihrem landesmütterlichen Nachdenken zu stören, und erwirbt sich höchsten Ruhm. Im zweiten Buch, „Die Mauer von Brambambra“ betitelt, zieht er weiter aus, um der Königin Tochter Balsamine aus der Gewalt des furchtbaren Riesen Schlagadodro zu befreien. Nicht aus Liebe hat der Sohn Ungeschlachts und Tramplagondens sie geraubt, sondern nur, damit die durch ihre Gelehrsamkeit glänzende Prinzessin seinem eigenen heißen, aber ach so vergeblichen Bildungsstreben als Maitre nachhelfe. Das Amazonenkind indessen hat sich in seine rohe Urkraft vergafft, aber der „jungfräuliche Riese“ will von Liebe nichts wissen und beschließt um seiner Unschuld, seiner Ruhe und seiner guten Verdauung willen ihren Tod. Doch der eigene Untergang kommt der Ausführung seines Willens zuvor. Mit Hilfe der Fee gelingt es dem kleinen Helden, des Riesen wunderbare Stahlmauer und mit ihr ihn selbst, der typto konjugierend und mit den Beinen baumelnd auf ihr sitzt, zu fällen. Im dritten Buche „Balsamine“ ist Tulifäntchen Gemahl der wider ihren Willen Befreiten und König von Mikromona. Doch die Ehe ist unglücklich, nicht nur wegen der körperlichen Verschiedenheit der beiden, sondern vor allem, weil Balsamine den geliebten Toten nicht vergessen kann. In dessen als Trophäe aufgestellter Rüstung verborgen, hört der betrogene Gatte im Münster ihre verräterischen Sehnsuchtsklagen mit an. Ihren racheschnaubenden Ankläger steckt die Königin einfach in das Vogelbauer vor ihrem Fenster. Unfähig, solchen Schimpf zu ertragen, stürzt sich Tulifäntchen todesmutig in die Tiefe — doch er fällt in die zarten Arme eines lieblichen Elfchens, mit dem die sorgende Fee auf silberblühender Wolke zur rechten Stunde herbeischwebt. Die Wolke verwandelt sich in einen Palast und entführt die glück-

lichen Liebenden ins Traumland Ginnistan: „Nicht auf Erden mehr gesehn Ward der Held, Don Tulifäntchen.“

Im einzelnen herrscht die Satire. Immermann parodiert im Sinne des Cervantes — und zum Teil ausgezeichnet — die romantische Ritterschwärmerei, die nach Heines witzigem Worte bloß aus Eisen und Gemüt bestehenden, überaus tugendhaften Recken Fouqués, die von ihren teuerwerten Schlachtrossen herab ungezählte Riesen und Mohren zu Boden strecken. Nach jeder Richtung hin wird der abgelebte Feudalismus verspottet. Wie später in den „Epigonen“ und namentlich im „Münchhausen“ wird hier im „Geschlecht der Tulifanten“ der Adel als eine Ruine dargestellt; hier wie dort werden die Urteutonen mit den biederen Herzen und den groben Fäusten und Worten gezaust. Demgegenüber steht die ersterbende Kriecherei an den Höfen der Duodezfürsten, die für ihre absolute Gewalt nach außen hin keinen Raum finden und ihre Langeweile darum im gespreiztesten Zeremoniell, in lächerlichen Kurialien, in Orden- und Titelüberschwemmungen sich zu vertreiben suchen: der Hof Grandiosens im Lande der Weiber parodiert solches Wesen. Dieser Kreis gibt zugleich Gelegenheit, die weibliche Emanzipationssucht an den Pranger zu stellen, wie das Immermann in seinen großen Romanen, in den „Memorabilien“ und in Gedichten gleich der „Gelehrten Kousine“ immer wieder getan hat. Weibliche Herrschgier und Blaustrümpfigkeit kommen ebenso übel weg wie die weibliche Empfindsamkeit, die an Bleichsucht und Nervenzufällen krankt, die jedem blöden Tenoristen rettungslos verfällt und das dürftigste Erlebnis unendlichen Memoirenwerken anvertrauen zu müssen glaubt. Wie so oft beklagt der Dichter auch hier den Verfall der Geselligkeit infolge der übertriebenen, meist dilettantischen Vorliebe für die Musik und die faden, espritsüchtigen Teegespräche. Wie später in größerem Stil die „Epigonen“ den übermächtig werdenden Industrialismus bekämpfen, so wird auch hier das Fabrikwesen satirisch betrachtet, das an die Stelle lebender Menschen künstliche Automaten setze. Die in den „Papierfenstern“ konstruierten Holzmechanismen in Menschengestalt sind unmittelbare Vorläufer von des englischen

„Grübelmaschinisten" Dampfgemahlin und Dampfbedienten im „Tulifäntchen", die noch in Spittelers „Olympischem Frühling" einen Nachfolger gefunden haben. Immermann gesellt sich hier zu den Dichtern, die wie Justinus Kerner und im Gegensatze zu Anastasius Grün, Chamisso, Beck, Geibel, Hamerling, Gottfried Keller im Aufkommen des Dampfes das Ende der Poesie erblicken. Als Symbol für die Unzuverlässigkeit und Haltlosigkeit der neuen Erfindungen stellt er des Riesen Stahlmauer hin, die Tulifäntchen durch Herausziehen des einzigen Stiftes, der sie zusammenhält, zu Falle bringt.

Anfangs beabsichtigte Immermann, seiner Dichtung einen düsteren und tragischen Schluß zu geben; doch schien ihm dann, einem am 20. Oktober 1829 an Michael Beer gerichteten Briefe zufolge, ein märchenhaft heiterer und prächtiger „besser zur Albernheit dieser Komposition zu passen". So läßt er denn den Helden nach seinem unverhältnismäßigen Glück im Kampf und nach seinem durchaus verhältnismäßigen Unglück in der Liebe von seiner Gönnerin, der Fee Libelle, ins Elfenreich entrückt und einer holden Schönen von gleichen Leibesmaßen angetraut werden. In diesen, übrigens besonders gelungenen, von Heine geradezu begeistert gerühmten Abschnitten der Schlußapotheose bewegt sich Immermann in den Bahnen des Shakespeareschen „Sommernachtstraumes" und der Goetheschen „Faust"-Einlage von „Oberons und Titanias goldener Hochzeit".

Die Form der Dichtung ist die der spanischen Cid-Romanzen, deren Grandezza als erster in Deutschland Achim von Arnim in einer Einlage seiner „Gräfin Dolores" komischen Wirkungen dienstbar gemacht hatte. Immermann untermischt sie nach dem Beispiel Calderons zu erwünschter Abwechselung mit italienischen Madrigalen, wie sie auch Tieck und Fouqué angewandt hatten. So in spanische Stiefel eingeschnürt stolziert sein kleiner Gernegroß gar possierlich einher. Immermann versetzt seine vierhebigen, nicht strophisch gebundenen Trochäen, besonders am Versausgang, gern mit Spondeen, die dem „nur gar zu leicht ton- und charakterlos werdenden Metro etwas mehr Konsistenz und Masse geben sollen".

Die Assonanz braucht er nur gelegentlich, wo sie sich ungezwungen bietet. Vers und Reim sind gewandt und rein, wofür dem Dichter vielleicht sein Feind Platen den Blick geschärft hatte; auch ein paar Reimturnerstückchen, wie sie Heine liebt, bringt er fertig. Es gelingt Immermann meist sehr gut, durch die dem Stoffe widersprechende Gravität die beabsichtigte groteske Wirkung zu erzielen. Er wiederholt, dabei auch Homerischer Technik folgend, gleich Leitmotiven gesetzte Verse und Versreihen, behält stehende Attribute wie „die lavendelduftge Fürstin", „der loyale Zuckladoro" bei und gibt Responsionen anderer Art. Er hält Anreden an den Helden, die Muse, den Leser. Er wählt schwere, volltönende Ausdrücke und überlebensgroße Zusammensetzungen für nichtige Dinge: Tulifäntchen ist ihm der abenteuerdurstgequälte Tatentäter, und Grandiose greift in die Spaniolreichsapfeldose. Der Dichter setzt an pathetischen Stellen trivial wirkende Fremdwörter und ist namentlich in einer etymologisierenden Namengebung glücklich; der Riese Schlagadodro von Brambambra, Prinzessin Balsamine, der Tenorist Fis von Quinten und der alte Schimmel Zuckladoro sind gleich gut getauft. Zum letzten Male wandelt Immermann im „Tulifäntchen" ganz auf den besonders von Tieck vorgezeichneten Bahnen der romantischen Schuldoktrin und bringt die romantische Ironie, die mit scherzenden Glossen „dieses große Heldenlied" umspielt, zu bester Wirkung. So gehört dieses Werkchen zu den innerlich geschlossensten des Dichters, der hier, was ihm sonst recht fern liegt, wirklich fein und graziös ist. Und nicht nur von den Blitzen eines schlagfertigen Witzes wird die Dichtung beglänzt, sondern auch von der Sonne eines geklärten, heiter reinen Humors. Zwar erreicht sie den dem Inhalt wie der Form nach verwandten Heineschen „Atta Troll" nicht, doch hat es ihr an Freunden und Nachahmern nicht gefehlt; Scheffels „Trompeter von Säkkingen", „Waldmeisters Brautfahrt" von Roquette und auch Gottfried Kellers bedeutenderer „Apotheker von Chamounix" sind an das Immermannsche Gedicht anzuschließen.

Über die Arbeit am „Tulifäntchen", die im Sommer 1829 vor sich ging, erfahren wir Näheres aus des Dichters Briefwechsel mit

Michael Beer. Sie verlief leicht und flott, so daß ganze Bogen des Manuskripts kaum eine Korrektur aufweisen. Am 15. November 1829 übersandte Immermann dem Freunde das fertig abgeschriebene und korrigierte Gedicht vom „Heldenzwerg“, dem er ein nach unbefangener Lektüre des Büchleins zu lesendes Blatt mit Fragen über die Wirkung beilegte. Darin betont er seine Absicht, das Alberne doch immer als ein Analogon des Natürlichen hinzustellen, das Lächerliche mit dem Edlen und Pathetischen überall gehörig zu verbinden. Ein dankender Antwortbrief Beers vom 3. Dezember überschüttete Immermann mit Lob, machte aber zugleich einige Ausstellungen, die dieser nicht unbeachtet ließ. Beer ist denn auch die Dichtung gewidmet. Ein noch größeres Verdienst um Dichtung und Dichter erwarb sich indessen Heine, der Probeabzüge des ersten Drucksatzes zufällig bei seinem Verleger Campe fand und mit umfangreichen, namentlich das Metrische berücksichtigenden Änderungsvorschlägen dem Verfasser zuschickte; dieser machte von Heines selbstlosen und glücklichen Bemühungen reichlich Gebrauch.

„Soll ich etwas über das Gedicht sagen,“ schrieb Immermann kurz nach dem Erscheinen, „so würde ich aussprechen, es ist dem Stoffe nach das einzige Epos, das in unserer Zeit möglich war. Die Darstellung des sittlichen und geistigen Heroismus, ohne die geringste sinnliche Länge und Größe. Die alte epische Welt hatte diese zu jener, uns fehlt sie. Daher ist es Epos und Parodie des Epos zu gleicher Zeit. — Der Form nach aber unterscheidet es sich von ähnlichen Werken unsrer Literatur dadurch, daß es nirgends hinausgeht in das Willkürliche einerseits und in die philosophische Beziehung andrerseits, sondern wenn man einmal dem Dichter seinen ursprünglichen Ausgangspunkt und die Situation im allgemeinen zugegeben hat, diese und nur diese naiv und plastisch fortspinnt. Es erbaut aus Elementen, die an und für sich ganz abgeschmackt aussehen, eine Welt, der man eine gewisse innere Natürlichkeit zugestehen muß.“

Als das Werkchen nach langer Verzögerung des Druckes im Herbst 1830 bei Hoffmann und Campe in Hamburg herauskam,

hatte es unter der von der Julirevolution fast einzig beschäftigten Zeitrichtung stark zu leiden. „Meine Freunde sind mir wirklich die ganze Lesewelt", hatte Immermann schon vorher in einem Brief an Beer bekannt, der am 8. Dezember 1829 aus Paris über „Tulifäntchen" schrieb: „Es ist eine höchst seltene poetische Verschmelzung, mit allem Zauber phantastischer Lyrik eine wahrhaft universelle Satire vereinigt zu haben. Ich möchte sagen, daß in dem Gedichte fast kein Gebrechen der Zeit ungerügt geblieben — und doch geschieht dies mit so harmlosem Humor; in den duftenden Trank, den Sie uns im goldenen Becher der schönsten Verse kredenzen, ist kein Tröpfchen Galle geflossen, und selbst die Indignation über manch töricht Treiben unserer Zeit spricht sich mit schalkhaftem Lächeln aus." Tieck, der in der „Vogelscheuche" dieser und anderen Immermannschen Dichtungen der Zeit warmes Lob spendet, schrieb am 10. Mai 1835 an den Dichter: „Wie oft habe ich Ihr bezauberndes „Tulifäntchen" wieder in größern und kleinern Gesellschaften vorlesen müssen! Diese neckische Schalkheit und bunt geflügelte, leichte Poesie scheint sonst außer Ihrem weitverbreiteten Reiche zu liegen." Auch Bruder Ferdinand und die Düsseldorfer Freunde kargten mit ihrem Beifall nicht. Lenau äußerte einmal im Gespräch, Immermann sei der sarkastischste deutsche Schriftsteller und sein bestes das „Tulifäntchen"; auch Grabbe rühmte die Dichtung als ein „allerliebstes Ding". Dagegen war die Kritik der Presse auch in diesem Falle dem Dichter wenig günstig. „Tulifäntchen" wurde zum zweitenmal im ersten Bande der „Schriften" vom Jahre 1835 gedruckt: einer sprachlichen und metrischen Durchsicht unterzogen und gegen die frühere Fassung, wie Immermann am 7. November 1834 an Tieck schreibt, „knapper und präziser gehalten".

In Immermanns Gesamtentwicklung nimmt „Tulifäntchen" eine bemerkenswerte Stelle ein, eine ähnliche wie in der Kellers der „Apotheker von Chamounix" und die „Drei gerechten Kammmacher". Hier zeigen nämlich die beiden auf dem gleichen Umwege dem gleichen Ziele zustrebenden Dichter durch parodierende Anwendung von Motiven und Formen der Romantik, daß sie diese

ihrem besten Können nicht mehr gemäße phantastische Richtung zugunsten einer mit persönlichem Erlebnisgehalt durchtränkten Wirklichkeitsschilderung innerlich überwunden haben. So leitet auch „Tulifäntchen" zu Immermanns Prosaepen, seinen bedeutenden Zeitromanen über, die in größerem Stil allgemeine Schäden und Schwächen des ausgehenden Restaurationszeitalters geißeln. Der Roman, den der im Herbst 1829 aufgestellte Plan einer zehnbändigen Gesamtausgabe seiner Werke vorsieht, ist nichts Geringeres als die seit Münster in der Stille keimenden „Epigonen". Schon 1825 hatte der „Gesellschafter" als „Bruchstücke aus einem Roman" später umgearbeitete Abschnitte des ersten Buches der „Epigonen" gebracht. Zu Anfang des Jahres 1830 wurde das Werk, das jetzt erst seinen bleibenden Namen erhielt, kräftig gefördert und zwei Bücher des Romans in der Handschrift vollendet. Als ein „Bruchstück aus dem Roman: die Epigonen" brachte das Morgenblatt im April 1830 die das zweite Kapitel des zweiten Buches bildende Einlageerzählung „Der Leutnant und das Fräulein". Auch die Vorstudien zu dem großen Alexis-Drama fallen in die letzten Jahre der Düsseldorfer Anfänge. Nebenher ging eine Besprechung von Beers „Struensee" und „Paria" im 54. Bande der „Jahrbücher der Literatur". Die von freundschaftlicher Wärme getragene Kritik hat besonders auch grundsätzlichen Wert und zwar gerade für den im „Alexis" einen neuen Boden betretenden Dramatiker Immermann, insofern er hier die Freiheit des Dichters gegenüber der geschichtlichen Überlieferung verficht. Beer lebte damals in Paris und lenkte auch des Freundes Blicke vielfach dorthin. Ihre Briefe besprechen eifrig die französische Romantik eines Victor Hugo. Wir begreifen es durchaus, daß unser Dichter zu ihr kein Verhältnis fand, sich vielmehr recht absprechend über ihre äußere „Extravaganz und Tollheit" bei innerer Kälte ausließ.

Noch einmal, zu Ende 1829, versuchte Immermann sich nach Berlin versetzen zu lassen, an das General-Auditoriat. Als es damit wieder nicht glücken wollte, veränderte er sich wenigstens in Düssel-

dorf; er vertauschte sein Amt als Instruktionsrichter mit dem eines Zivilrichters und verdiente fortan „sein Geld mit Sitzen im schwarzen Mantel und weißen Bäffchen". Mit großer Freude und den bildungshungrigen jungen Malern sehr zu Danke nahm er seine Dramenvorlesungen wieder auf und begann mit des Sophokles „König Ödipus". Der Karneval des bedeutungsvollen Jahres 1830 sah ihn wieder im vollen Strudel der Geselligkeit. „In gewisser Hinsicht (schreibt er an Bruder Hermann) ist dergleichen einmal im Jahre gut für mich, ich werde wirklich sehr fett und faul, diese Fatiguen bringen einmal die alten trägen Säfte in Umlauf." Sogar ein plötzliches tolles Tanzfieber überkam damals zu allgemeinem Erstaunen den würdigen Mann, der ein anderes Mal, „wenigstens zehn Pfund Wolle und Watte auf dem Leib", mit Schadow als Prinz Heinz zum Partner, den Falstaff spielte.

Mit dem Ende des Faschings wurde es wieder still und ernst in dem Dichter und um ihn. Er arbeitete fleißig an den „Epigonen" und lernte eben damals den im Roman als Hindu wenig schmeichelhaft dargestellten Wilhelm Schlegel kennen und trotz seiner Eitelkeiten schätzen.

Dasselbe Jahr 1830 sah auch eine „Neue Folge" Immermannscher „Gedichte" bei Cotta ans Licht treten; sie ist dem Lieblingsbruder gewidmet. Diese 250 Seiten umfassende Sammlung steht entschieden höher als ihre Vorgängerin. Sie zeigt, wenn auch nicht eine lyrische Individualität, so doch eine menschlich gehaltvollere und selbständigere Persönlichkeit. Leider nur ganz vereinzelt ist eine so überraschend reine und schöne Gefühlsdichtung wie der einleitende „Spruch des Dichters", der selbst einem großen Lyriker zur Ehre gereichen würde. Desgleichen ragen die an den Schluß gestellten neun Gedichte „Das Grab auf Sankt-Helena" hervor, in denen sich Immermann, uns sowohl menschlich wie künstlerisch fesselnd, mit dem Genius Napoleons auseinandersetzt. Auch in den zahlreichen Sonetten überbietet er seine früheren Ansätze zur Gedankenlyrik erheblich. Die Zeitdichtung stellt sich zumeist als — nicht selten zur Karikatur ausartende — Satire dar und trifft

die Auswüchse des verhaßten Zeitgeistes: das spießbürgerliche Kannegießertum, die fade Geselligkeit, die Blaustrümpfigkeit, den Tiefstand der Presse und der literarischen Kritik. Was nicht Reflexionspoesie ist, bleibt im allgemeinen schwach und unpersönlich. Die von Prinz und Schäferin, Schäfer und Prinzessin, König und Sänger handelnden Balladen und Romanzen sind bloße Nachahmungen nach berühmten romantischen Mustern. Unter den Vorbildern erscheint jetzt auch Heine, auf dessen Nordseezyklus Immermanns freie Rhythmen zurückgehen.

Im Jahre 1835 bot der Dichter seine Lyrik — die an dieser Stelle gleich abschließend besprochen sein soll — in letzter Fassung dar und zwar in den beiden ersten Bänden seiner „Schriften". Hier hat er aus den beiden älteren Sammlungen vieles ganz weggelassen, vieles zum Teil sehr eingreifend umgearbeitet. Das neu Hinzugekommene, wenngleich weit reifer und besser, verändert und bereichert das Gesamtbild des Lyrikers nicht wesentlich; Hervorhebung verdienen u. a. eine Anzahl freilich zu wortreicher Balladen, die den „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm die Anregung danken: „Schmied Weland", „Dietleib", „Der Zauberer Virgilius". Es ist bemerkenswert, daß der spätere Lyriker Immermann mehr episch gerichtet ist, während in der ersten Sammlung, die der Dramatiker verfaßt hat, die Menge der dialogisierten Gedichte auffällt. Alles in allem steht des Dichters Neigung zur Lyrik im umgekehrten Verhältnis zu seiner Begabung für diese innerlichste und feinste der poetischen Gattungen. Immermanns Gedichte sind Zeugnisse seiner Menschlichkeit, nicht seines Künstlertums. Sie erheben sich selten ins Überpersönliche und bereichern nicht unser Lebensgefühl; in der Geschichte der deutschen Lyrik kommt ihnen ein eigener Platz nicht zu. Die weitaus meisten hat nicht das Gemüt erschaffen, sondern der Verstand; sie sind gemacht, nicht gewachsen, sind nur „blühende Prosa", wie es in der Helikon-Einlage des „Münchhausen" heißt. Sachliche Geschmacklosigkeiten und formale Mängel stören auf Schritt und Tritt. Leichtigkeit und Anmut fehlen; wenn Immermann, meist Heine nachahmend, es unternimmt, zu spielen und zu tändeln, zu

witzeln und zu kokettieren, wird er geradezu unerträglich. Auch an sinnlichem Wohlklang ist er sehr arm. Er ist ein Dichter des Auges, nicht des Ohres. Seine Rhythmen sind oft ganz verfehlt, seine Verse hölzern, seine Reime unrein. Er, nicht Platen, ist der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Kavalier. Minors „Neuhochdeutsche Metrik“ hat an ihm und Laube die richtige Beobachtung gemacht, daß Dichter, die zugleich hervorragende Rezitatoren sind, sich oft die härtesten und holprigsten Verse leisten; sie finden sich als Poeten einfach mit dem Versschema ab und überlassen den Ausgleich dem Vortrag. Wie wenig Immermann ein geborener Lyriker ist, beweist schon der Umstand, daß sein leidenschaftliches Liebeserlebnis mit Elise so verschwindend wenig Liebesgedichte gezeitigt hat.

Da sich die Wohnung im Hofgarten als zu klein erwies für den Doppelhaushalt, so bezog Immermann mit der Gräfin im Mai 1830 ein geräumiges Haus vor den Toren der Stadt im Dörfchen Derendorf. Hier lebte er hinter der hohen Weißdornhecke (wie Merlin mit Niniana) noch mehr für sich und weniger beobachtet. Von ganzer Seele erfreute er sich des großen gepflegten Gartens und der ländlichen Freiheit. Zwei ineinandergehende, übrigens recht schlicht ausgestattete Zimmer des Erdgeschosses bildeten seine Arbeitsräume. An dem einfachen Stehpult entstanden die meisten Schriften dieser Zeit. Zwischen diesen mit einer stattlichen Bücherei besetzten Wänden fanden sich mit der Zeit allerlei kleine Kunstschätze zusammen, über denen die ordnende und schmückende Hand der Freundin waltete. In ihren eigenen, der Geselligkeit dienenden Räumen suchte Immermann seine Erholung.

Aus dem Stübchen, eng, umgrünet
Von der Linde, der Akazie,
Aus dem Stübchen, das die Malve
Anlacht mit dem runden, roten
Vollgesichte

schickte er sein „Tulifäntchen“ gen Paris zu Beer. „Geistig wirken und streben (schreibt er damals an Ferdinand, auf dessen ver-

heißenen Besuch er sich unbeschreiblich freute) heißt leben, es gibt kein anderes Unglück als das Unbeschäftigtsein." Und er teilt dem Bruder seine Absicht mit, sich „im Mittelalterlichen, Alt-Deutschen festzusetzen". Aber wieder einmal sprach in seinem Leben die Geschichte ihr lautes Machtwort. Die Julirevolution bricht aus und reißt ihn aus seiner stillen Arbeit. Das epochemachendste Zeitereignis machte Epoche auch in seinem Leben; wie für die Allgemeinheit, so bildet sie auch für ihn und seine Entwicklung eine Wasserscheide. „Die Restaurationszeit", erklärte er nachmals rückschauend, „war . . . einem Sichgehenlassen im Angenehmen günstig; mit der Julirevolution trat die Kritik, die Skepsis, der Materialismus unwiderstehlich in alle Geister ein, sie mochten sich sträuben, wie sie wollten." Mit der Julirevolution finden die Düsseldorfer Anfänge einen jähen Abschluß und ein neuer Abschnitt hebt an.

7. Um eine Lebens- und Weltanschauung

(Politik — Geschichte — Religion: „Alexis“, „Merlin“)

1830—1832

Weil ich denn ganz mich an das All verschenkt,
Hat sich das All in mich zurückgelenkt,
Und in mir wachsen, welken, ruhn und schwanken
Nicht meine, nein! Die großen Weltgedanken.
Merlin, V. 2351 ff.

Wo des Menschen schärfste Widersprüche wohnen, da ist das tiefste Geheimnis seines Wesens verborgen.
R. M. Meyer, Nietzsche.

Immer wieder stößt man in Immermanns Selbstzeugnissen, zumal denen der Düsseldorfer Zeit, auf Urteile über die Umwelt und Kennzeichnungen des eigenen Befindens, die einander auffallend schroff widersprechen. Bald nennt er die Wirklichkeit verworren und abscheulich, die Zeit furchtbar kalt, seelenmörderisch und in der Verwesung begriffen, bald wittert er Morgenluft und träumt von einer nahen schönen Zukunft. Das eine Mal klagt er über Widersprüche seines Inneren und fühlt sich unstet hin- und hergerissen, das andere Mal rühmt er dankbar, wie er sich „harmonisch“ mit sich selbst befinde. Seine Stimmungen schwanken zwischen Gleichmut, Entsagung, düsterer Gereiztheit und verbittertem Pessimismus. Jetzt erklärt er entschieden, er werde in der Rheinstadt niemals Wurzel fassen, und bald darauf bezeichnet er seine Lage als sehr angenehm; heut fühlt er sich einsam und verlassen und morgen ist er fröhlich mit den Fröhlichen und selbst ausgelassenster Geselligkeit und Zerstreuung nicht abhold. Dergleichen ist natürlich in erster Linie Ausfluß seines in sich zwiespältigen Charakters, aber es spricht doch auch noch anderes mit. Er entbehrt des vollen Liebes- und Lebensglückes, des rechten Heims, des gleichmäßig warmen Friedens des häuslichen Herdes und damit der natürlichen Zuflucht und Heilstätte gegenüber den Unbilden

und Kränkungen der Außenwelt. Dazu seufzte der an ein behäbiges Leben gewöhnte Dichter trotz guten Einkünften ständig unter der Last von Schulden. Das Ausbleiben einer Buch- oder Theatereinnahme, auf die er fest gerechnet, konnte ihn in arge Verlegenheit bringen und zwang ihn zur Aufnahme immer neuer Verbindlichkeiten. So machten ihm auch seine wirtschaftlichen Verhältnisse manche bedrückte und sorgenvolle Stunde und verschuldeten üble Launen und Mißstimmungen. Des weiteren nagte ihm am Herzen die Gleichgültigkeit seines Volkes, das er doch so wahrhaft liebte, und das Ausbleiben von Anerkennung und Ruhm, auf die er vor so vielen Tageslieblingen Anspruch zu haben überzeugt war. Für solche unverdiente Zurücksetzung rächte er sich dann wohl durch Verachtung des Publikums, der Kritik, des Theaters und durch Herabsetzung seiner dichtenden Zeitgenossen. Dabei konnte er sehr ungerecht werden, und manches überscharfe Absprechen, manche bittere Satire und Ironie seiner Werke hat hier ihre Wurzel. Auch körperliches Leiden ist bei alle dem in Rechnung zu ziehen. Er mutete seiner von Haus aus sehr kräftigen und widerstandsfähigen Natur zu viel zu durch Überarbeitung und unregelmäßige und auch wohl leichtsinnige Lebensweise. Gut Essen und Trinken, vornehmlich das letztere, war ihm Bedürfnis. Er war früh und rasch sehr stark geworden, erhitzte sich infolgedessen leicht im Gehen und sah sich häufigen Erkältungen ausgesetzt. Ein hartnäckiger Rheumatismus machte ihm seit den ersten Düsseldorfer Jahren zu schaffen; dazu hören wir in den dreißiger Jahren viel von heftigen Fieberanfällen, Ohnmachten, Brustkrämpfen und Beklemmungen, gegen die er homöopathische Kuren anwandte. Nervöse Kopfschmerzen machten ihn zeitweilig zu jeder geistigen Arbeit untauglich. Auch der übertriebenen Furcht vor der damals Europa in Schrecken und Grauen versetzenden Cholera war der Dichter durchaus nicht unzugänglich, und immer wieder überkamen ihn Ahnungen eines frühen Todes. Mit ängstlicher Selbstbeobachtung verfolgte er, ein rechter Hypochonder, bis ins kleinste seine körperlichen Zustände, aber verfehlt ist es, wenn man nun den ganzen, im Kerne

so urgesunden Menschen pathologisch hat erklären wollen. Vor allem litt Immermann schließlich eben unter und an der Zeit, der unerfreulichen Übergangszeit, in die sich dieser typische Übergangsmensch gestellt sah, unter dem dumpfen Druck und der trägen Stagnation der Restauration und Reaktion.

Immermann hat sich einmal die eigentliche politische Ader ausdrücklich abgesprochen. Das ist insofern richtig, als er der Tagespolitik und dem Parteiwesen, dem Journalismus und dem Kannegießertum nicht nur gleichgültig, sondern mit unverhohlener Mißachtung gegenüberstand. Seine Abneigung gegen das laute und aufgeregte, unklare und zerfahrene Treiben der kleinstaatlichen Dutzendpolitiker in einer politisch vielfach so widerwärtigen und unfruchtbaren Zeit war zum guten Teil ästhetisch-aristokratischer Art. Er war nun einmal in erster Linie Dichter und ein Dichter, der von den politisch so wenig berührten und der Politik innerlich wesensfremden Klassikern und Romantikern herkam. Als rechter Abkömmling des deutschen Idealismus und ausgesprochener Individualist sah er gleich ihnen, namentlich gleich Goethe, in der geistigen Ausbildung und Hinaufläuterung der Einzelpersönlichkeit und dadurch mittelbar der Menschheit im ganzen den höchsten Sinn des Lebens und die gerade der überragenden Natur gesetzte Aufgabe. In der Kultur im weitesten Sinne und ganz besonders in der Literatur, der Dichtung erblickte er das wertvollste, das eigentliche Mittel zur Völkerbildung und Menschheitsförderung, zu Ewigkeitszielen also, die er durch die leidenschaftliche Beschäftigung mit stets wechselnden und zum Teil verhältnismäßig belanglosen Tagesfragen und die durch solche Tätigkeit nur zu leicht heraufbeschworenen äußeren Unruhen und Umwälzungen schwer gefährdet sah. Geradezu verhaßt war ihm aus diesem Grunde das „schreibende Ungeziefer“, und wieder und wieder hat er sich gegen das Zeitungswesen auf das schärfste ausgesprochen. Es konnte ihm daher gar nicht in den Sinn kommen, etwa selbst in die Arena herabzusteigen, sei es als Bürger, sei es als politischer Tendenzdichter.

Aber Immermann ist auch auf diesem Felde der Angehörige eines Durchgangszeitalters und eine in sich gebrochene und gemischte Natur. Er ist nicht nur ästhetischer Mensch und nicht nur Sohn des achtzehnten Jahrhunderts, sondern er hat selbst das auf das Praktische gerichtete und im Kampfe mit dem ästhetischen liegende „handelnde Element“ in sich kräftig betont, es ja auch in seinem Leben und Schaffen stets mannigfach betätigt. Es drückt sich nicht zum geringsten in seinem engen und tiefen Verhältnis zur Geschichte aus. Nicht umsonst hat er, im Gegensatze zu den Klassikern und zu den Romantikern, denen nach Bettinas Witzwort die Geschichte Backobst war, die Geschichte seiner Zeit als realste, unausweichlichste Lebensmacht und Schicksalsgestalterin am eigenen Leibe und im eigenen Geiste voll stärksten Anteils miterlebt. Seine ganze Jugend stand unter dem Zeichen gewaltiger geschichtlich-politischer Entwicklungen und Einwirkungen, und neben dem Despotismus hat er Männer wie Fichte und Jahn als die eigentlichen Erzieher seiner Generation hingestellt. So traten ihm früh, vor und neben den durch Goethe und Schiller bezeichneten idealen Forderungen des Geistig-Ewigen, auch die praktischen Forderungen des Tages gebieterisch entgegen und lenkten seinen Blick wohl oder übel auch auf den politischen Weltlauf. Wem die Geschichte so viel ist wie ihm, den kann die Politik, die man ja die angewandte Geschichte genannt hat, nicht durchaus kalt lassen, am wenigsten einen Mann, der von einem so lebendigen, durch Erziehung und erlebte Geschichte bestimmten Staatsgefühl beseelt ist wie Immermann. Gerade die Geschichte seines eigenen Staates hatte ihm den unermeßlichen Wert eines historisch gewordenen, festgefügten Staatsorganismus gezeigt, ihn sich mit Stolz als preußischen Staatsbürger fühlen gelehrt und ihm den Sinn und Blick für staatliches Leben überhaupt geschärft und geschult. Es war nicht anders möglich, er mußte zu großen Fragen der großen Staatspolitik innerlich Stellung nehmen, und diese Stellung mußte wiederum durch sein Preußentum wesentlich bedingt sein. Als denkender und zwar stets kritisch denkender Mensch gelangte er auch zu festen

politischen Überzeugungen von eigener Färbung. Sie öffentlich zu verfechten verbot ihm außer seiner persönlichen Abneigung auch seine Eigenschaft als preußischer Beamter. Sie liegen als rein politische Ausführungen nur in seinen Briefen, zu geschichtlichen Einsichten abgeklärt in einigen seiner Prosaschriften, hauptsächlich denen selbstbiographischer Natur, vor. Denn niemals vertritt er sie bewußt als Parteimann, sondern stets als sachlicher Beobachter und von der höheren Warte des redlich und unbestochen zur Erkenntnis des Wahren strebenden Historikers. Daß sie gleichwohl keine unbedingt objektive Geltung beanspruchen können, vielmehr nicht selten doktrinär anmuten und schief urteilen, hängt mit dem eingeborenen Eigengehalt seiner durchaus nicht voraussetzungslosen Persönlichkeit zusammen.

Den so überwiegend verneinenden Politikern seiner Zeit steht Immermann als eine konservativ-bejahende Natur gegenüber. Der aufgeklärte Despotismus, der Preußen groß gemacht, die tatkräftige, feurige Vaterlandsliebe, die den Staat von der Fremdherrschaft befreit, vom Abgrund gerettet hatte, und endlich das in gemeinsamer Not durchgeglühte, tief gemütliche Patriarchatsverhältnis zwischen Volk und Herrscherhaus waren die unverrückbaren Säulen seiner Anschauungen, also praktische, nicht theoretische Grundlagen seiner Schlüsse. Sie machten ihn, dem ja auch für Napoleons Größe der Blick stets ungetrübt blieb, keineswegs so befangen, daß er mit dem zum preußischen Staatsphilosophen gestempelten Hegel das Bestehende an sich auch zugleich als das Vernünftige und den preußischen als den absoluten, den Musterstaat angesehen hätte. Immermann war selbst zu sehr fordernder Charakter von eigener Willensrichtung, viel zu selbständigen, freien und fortschrittlichen Geistes, ein viel zu scharfer, nüchterner Beobachter und unbestochener Kritiker, um nicht mit recht vielen Einzelerscheinungen des Zeitalters sehr unzufrieden zu sein. Er hat sich mit ihnen, unter denen er auch persönlich nicht wenig zu leiden hatte, recht oft, und zwar bemerkenswert freimütig und eindeutig, auseinandergesetzt, sowohl in sachlichen Darlegungen wie in strafender und spottender Satire, die gelegentlich sogar das Zerrbild streift.

Daß Immermann einerseits keineswegs überhaupt unpolitisch, anderseits durchaus nicht auf vorgefaßte starre Ansichten eingeschworen war, bewies das große, wie eine Naturgewalt ausbrechende und um sich greifende Zeitereignis der Julirevolution. Das war Politik größten Stils, die keinen denkenden Menschen teilnahmlos lassen konnte. Hier schien ein urgewaltiger heilsamer Sturmwind mit geschichtlicher Notwendigkeit und mit einem Schlage alles wegfegen zu wollen, was morsch und wurzellos, was Unkraut und geiler Schößling war. Das war keine Parteiangelegenheit, sondern ein Akt der Weltgeschichte, der nach Heines Wort die Zeit gleichsam in zwei Hälften auseinandersprengte. Und nicht anders als Heine, Börne und die Jungdeutschen war auch Immermann sofort Feuer und Flamme. Da war kein ängstlich ablehnender altpreußischer Reaktionär, da hatte ein von Natur liberal und großzügig gerichteter Mensch nur freudige Zustimmung. Michael Beer erlebte die große Woche in Frankreich selbst mit und sandte dem Düsseldorfer Freunde begeisterte briefliche Berichte über das Geschehende. Lebhaft bedauerte dieser, nicht auch in der Lage zu sein, „einen großen historischen Moment in seiner ganzen Energie anzuschauen“; wie im Fieber nehme er aus der Ferne teil an dem „ungeheuren Ereignisse des Julius“ und lebe nur von „Constitutionnel“ zu „Constitutionnel“. „Nie“, schreibt er am 15. August 1830 dem natürlich unbedingt liberal gesinnten jüdischen Freunde, „hat ein Faktum so gewaltig und erschütternd auf mich gewirkt als dieses; es berührte mich wie ein Wunder, und ich habe in diesen Wochen vor Aufregung noch zu keiner Arbeit kommen können. Daß sich nach all dem Sturm und Blut vor vierzig Jahren die Revolution wiederholt, nur noch imposanter als das erstemal, ist ohne Beispiel in der Geschichte und zeigt die nicht zu berechnende Kraft des Jahrhunderts und der Nation. Die Franzosen haben recht, wenn sie diese Katastrophe eine einzige nennen, denn sie ist nicht, wie gewöhnlich, aus einer eigentlich physischen Not, sie ist vielmehr aus einem geistigen Bedürfnis und aus dem Drange, sich in seinem Rechte zu behaupten, hervorgegangen. In dieser Be-

geisterung für etwas Übersinnliches hat das Ereignis für mich Ähnlichkeit mit der religiösen Bewegung des Mittelalters, und vielleicht ist auch das Agens unserer Zeit das Politische, wie der Glaube damals." Unbeschadet seines Monarchismus billigt er ohne weiteres und ganz unbefangen die Entthronung der Bourbonen als eine selbstverständliche Notwendigkeit und zollt den neuen Machthabern, der Elite des Geistes von Frankreich, ob ihres Taktes und ihrer Mäßigung volle Bewunderung, erklärt aber gleich in diesem ersten Brief dem Freunde, daß sie hinsichtlich der Folgen des Geschehenen wohl verschieden denken dürften.

Zunächst hatte er Großes auch für Deutschland erhofft, erwartet, daß die heimischen „Despötlein", gewarnt durch den Sturz ihrer soviel mächtigeren Vettern, nun ganz von selbst gelindere Saiten aufziehen und ihre längst fälligen Verfassungsschulden schleunigst einlösen würden. Aber die Entwicklung des Bürgerkönigtums und das Gebaren des neuen Parlamentarismus enttäuschte ihn schnell und gründlich. Er teilt Bruder Ferdinands Ekel und Langeweile „an den quatschen Franzosen und den unsäglich widerlichen Belgiern" und schreibt Ende September an Beer, er finde durch den Gang, den die Ereignisse in Frankreich genommen, seine „alte Überzeugung bestätigt, daß man bei einzelnen wie bei Massen immer nur auf Momente der Erhebung und Begeisterung, nie aber auf eine gewisse Folge und Konsequenz im Sublimen rechnen kann. Man soll so hoch als möglich von der menschlichen Natur denken; sie ist das Ungeheuere zu leisten imstande. Aber das eigentliche Element des Tages und Jahres ist das Gewöhnliche und Gemeine. Wenn mir nun die Erscheinungen, zu welchen es gar bald wieder an der Seine gekommen ist — der unkönigliche König, die nüchterne Phraseologie der Stimmführer, die Stellenjagd, das gänzlich unbestimmte Wesen, in dem sich die Regierung umhertreibt, und der große Fehltritt, im Kampfe für die Charte diese selbst zu verletzen —, wenig behagen, so finde ich dieselben doch ganz natürlich." Jetzt ist er durchaus damit einverstanden, daß die deutschen Regierungen gegenüber den Putsch-

versuchen ihres Pöbels scharfe Maßnahmen ergreifen, daß insbesondere Preußen, im allgemeinen im Einverständnis mit der Bevölkerung, auch der des ehemals französischen Westens, auf ernstliche Verteidigung des Statusquo bedacht ist und für den Fall kriegerischer Ereignisse in den Rheinlanden das vierte Armeekorps zusammenzieht.

Noch glaubt er, daß die Revolution „eines der Fermente ist, welche durch Gärung in der Zukunft die neue Gestalt erzeugen werden", aber anderseits bestärkt er sich in seiner alten, durch die Geschichte der jüngsten Gegenwart nur befestigten Überzeugung, „daß es mit der bloßen Majestät des Volkes, als erhaltendem Prinzip, nicht so recht auslangen will". Er sieht die beiden Systeme aufs neue in einen Kampf auf Leben und Tod eintreten — wie er fürchtet, einen blutigen Kampf der Waffen. Das alte Bestehende, so reich es ist an Rückständigkeiten und Kleinlichkeiten, es erscheint ihm doch immer noch besser und wertvoller als das gesinnungstüchtige Niederreißen und unbesonnene Pröbeln der radikalen Umstürzler und unberufenen Neuerer. Das ist bei ihm schon Ausfluß seines Charakters, und ähnlich wie der Goethe der großen französischen Revolution kann auch er leichter eine Ungerechtigkeit als die Unordnung ertragen. An Heine schreibt er am 6. Oktober 1830: „Augurieren Sie aus meinen Worten keinen Aristokraten, ich bin nichts weniger als ein solcher; aber ich kann kein Spektakel leiden; man hatte sich so hübsch eingerichtet." Auch für ihn wird das neue Bessere stets durch natürliche Evolution, nicht durch gewaltsame Revolution herbeigeführt. Übersättigt und mißmutig wendet er sich bald wieder von der Beschäftigung mit politischen Dingen ab und nimmt von neuem seinen ursprünglichen aristokratisch-ästhetischen Standpunkt ein. Daß Goethe Aristokrat und stolz geworden, meint er in einem Brief des Jahres 1834, wer will es ihm übel nehmen; „wer wird es nicht, der mit der Masse zu tun gehabt?" Unleidlich nennt er schon einige Monate nach der Umwälzung die Gegenwart und sagt, nicht ungleich dem Klopstock des Jahres 1793, seinem Revolutionsirrtum feierlich ab.

Ich „schwor mir selbst einen teuren Eid (schreibt er an Beer und fast wörtlich ebenso an Ferdinand), nun auch nie in meinem Leben wieder an etwas Großes, was von der Masse ausgehen soll, zu glauben und bei meinem alten Symbolo getreu zu verharren, daß das geistig Hohe immer nur von einzelnen hochstehenden Menschen herrühren kann". Schon in den „Papierfenstern" hatte er gesagt: „Wodurch dem Jahrhundert geholfen werden kann? — Nicht durch Konstitutionen, Organisationspläne, Schulverbesserungen, sondern durch einen großen Mann. Ein solcher würde das ungeduldige Verlangen der Bessern stillen und allen Hydern den Kopf abhauen." Das ist die besonders auch durch Emanuel Geibel beredt vertretene alte deutsche Sehnsucht, der erst Bismarck die Erfüllung bringen sollte. Und geradeso verfocht der junge Ranke seine Überzeugung, daß ein Staat nicht von Schulmeinungen, sondern von realen Kräften geschaffen werde. Durch die Fraktion von hunderttausend mittelmäßigen Köpfen, führt Immermann nach der Julirevolution an anderer Stelle aus, sei noch nie etwas Neues entstanden: „Die Masse ist da, um zu empfangen, der Idee Leib zu geben, zu verehren oder der Willkür eine Schranke zu setzen. Im letzteren Falle entsteht aber naturgemäß ein Strudel: das Reich der Lohgerber und Mälzenbrauer beginnt, und es ist fast wieder so schlimm als unter der Willkür." Gerade die Julirevolution also bestärkte dem in einem Heroenkult Erwachsenen die gerade durch die deutsche Geschichte so gut gestützte, von dem ihm geistesverwandten Historiker Heinrich von Treitschke nachmals so feurig verfochtene Überzeugung, daß die Geschichte in erster Linie von Männern, nicht von Verhältnissen und Massen gemacht werde. Er entschließt sich, fortan den politischen Dingen nur noch als historischer Beobachter zu folgen und als Deutscher und Künstler für keine der geltenden politischen Meinungen Partei zu nehmen. Vor allem als Künstler. Gleich den Klassikern und dem Historiker Niebuhr fürchtet er, daß das deutsche Volk, wenn es eine politische Entwicklung einschlüge (für die ihm die geschichtlichen Vorbedingungen noch zu fehlen scheinen), sein höchstes Gut gefährden würde,

die deutsche Kultur, „worin wir eigentlich etwas bedeuten und wozu wir allein Anlage haben“; daß es darüber „das eigentliche Palladium des Landes: Philosophie, Poesie und deutsches Wissen“, verabsäumen würde.

Die durch die Julirevolution gewonnenen Eindrücke und Folgerungen bestimmen dauernd Immermanns politische Stellung. Die französischen Neuerungsideen fanden in den süddeutschen Kleinstaaten, den ehemaligen Rheinbundländern, ebenso naturgemäß fruchtbaren Boden, wie sie in Preußen weniger Entgegenkommen beim Volke, scharfe Unterdrückung durch die Regierung erfuhren. Die Folge war, daß Preußen von den demagogischen Liberalen Süddeutschlands fortgesetzt mit maßloser Übertreibung angegriffen und als das „deutsche Sibirien“ gebrandmarkt wurde; eine weitere, daß gerade Kernpreußen wie Immermann ebenso scharf und zuweilen nicht minder einseitig erwiderten. Preußenhaß und Preußenstolz trafen hart aufeinander. Immermann, stets bestrebt, nur selbst Geprüftes zu beurteilen, unternahm im Herbst 1831 zu seiner Aufklärung eine Reise nach Süddeutschland, das ihm bis dahin aus eigener Anschauung nicht minder fremd war als den dortigen Schreiern das ferne Preußen, und vertiefte sich in die süddeutschen Zeitungen. Wir besitzen die unterwegs gemachten Tagebuchaufzeichnungen in seinem „Reisejournal“. Hier stellt sich Immermann als glänzender Beobachter und Charakteristiker dar; freilich auch als preußischer Partikularist, obwohl er offen zugibt, daß die Verhältnisse in seinem Heimatstaat vielfach recht verbesserungsbedürftig seien. Die süddeutschen Kammerredner und Zeitungsschreiber erkennt er als äußerst oberflächlich, unklar und doktrinär; den Liberalismus bezeichnet er kurzweg als den „süddeutschen Schwindel“, an dem die Narrheit noch größer erscheine als die schlechte Absicht. Überall findet er „ein vages Umhertasten, ein knabenhaftes Übergreifen, eine rohe Petulanz“. Duodezländchen wollen es großen organisch gewordenen Nationalstaatsgebilden gleichtun! Wieder sieht er einen Knirps sich zum Riesen machen, und diese Leute wollen aller Welt das Heil bringen! „Es blieb ein

Widersinn," sagt Treitschke, „daß jene Deutschen, die einen wirklichen Staat gar nicht besaßen, in der Politik als Lehrmeister Preußens auftraten." Genau in diesem Sinne stellt Immermann der politischen Unreife Süddeutschlands das gediegene historische Erzeugnis des auf strenges Recht, feste Ordnung und altüberlieferte Zucht gegründeten preußischen Staatswesens gegenüber. Was man auch gegen Preußen einwenden könne, es sei doch wenigstens, verglichen mit Baden, Hessen oder Württemberg, ein wirklicher Staat von europäischer Bedeutung, und alles große Deutsche in den letzten Jahrhunderten — die Reformation, Friedrich der Große, das Jahr 1813 — sei im Norden und nicht im Süden entsprossen.

Daß des Süddeutschen Pfizer „Briefwechsel zweier Deutschen" Preußen die natürliche Vormachtstellung zuerkennt, ist Immermann natürlich beachtenswert und erfreulich, dagegen sind ihm dessen Ideen von der Einigung Deutschlands nur „Metaphysik" und gegen Pfizers Auffassung vom Fürstentum hat er erhebliche Einwände zu machen. Und nun entwickelt er seine monarchistische Ansicht: „Der wahre Mensch, der tiefere Mensch hat kein dringenderes Bedürfnis, als zu lieben, zu verehren, und in freudigem Gehorsam gegen etwas Größeres sich von der öden Qual der Selbstsucht zu erlösen. Am glücklichsten steht es nun für die, welche einem Könige und Helden folgen dürfen; das ist die irdische Seligkeit. Weil aber die Natur nur selten so große Momente aussäen kann, so sorgt sie wenigstens dafür, daß ein Zeichen dieser Begnadigung stehen bleibe, welches daran erinnere, daß alles Menschliche, Edelmut, Weisheit, Vermögen, Tatkraft, Güte und Gnade in seiner höchsten Vollendung und Glorie wirklich werden könne. Und dieses Zeichen ist der Thron. In dem Könige sieht der Wohlgeborene die Fülle alles Ersehnten und die schönen Blüten der Seele: Zutrauen, Neigung, Treue und Ergebenheit, die nach andern Richtungen hin nur einzeln und vereinzelt sprossen, wehen und ranken dahin, zu einem Strauße verschlungen." Demgemäß erblickt Immermann in der laut geforderten „sogenannten konstitutionellen Freiheit" ein recht bedenkliches Gut. Das Wesen des Deutschtums ist

ihm die durch das Christentum nur noch vertiefte Richtung zur Persönlichkeit und Individualität und daher die ihm einzig gemäße Staatsform die monarchische. Wir stoßen auch hier wieder auf Immermanns, von D. Fr. Strauß als Personalismus bezeichnete Anschauung, daß im historischen Weltprozeß das Individuum entscheide. So wird er zum entschiedensten und unerschütterlichsten Vertreter und Vorbild eines gesunden und aufrechten, tief sittlich begründeten Monarchismus, der mit Byzantinismus und Servilismus nichts gemein hat. Er sei ein Bürger nach Sinn und Gemüt, versichert er in einem Briefe und verwirft jedes junkerliche Benehmen. Die zurzeit in Preußen bestehenden Verhältnisse gefallen ihm keineswegs. Die Ernennung der Minister Ancillon und Kamptz erschreckte ihn geradezu als drohendes Zeichen eines hereinbrechenden Berliner Despotismus, dem gegenüber er im Volk eine bedenkliche Begeisterung des Gehorsams fand. Sein Monarchismus ist kein starres Eintreten für einmal Bestehendes, sondern eine geschichtlich begründete ideale Forderung. Er hat auch nichts gemein mit der ultrakonservativen, religiös durchsetzten Auffassung der orthodoxen Leibgardisten des preußischen Absolutismus, dem romantisch-mystischen Royalismus der Restaurationsmänner vom Schlage Adam Müllers und Karl Ludwig von Hallers. Das Gottesgnadentum lehnt Immermann vielmehr ausdrücklich als eine Ungereimtheit ab. Wenn er schon von den Menschen überhaupt nicht viel erwarte, am allerwenigsten erwarte er von denen von Gottes Gnaden. Schranken, sagt er, werde natürlich auch der König haben, dadurch sei er ja erst eine Person; „aber sie werden sehr individuelle sein und mit dem Begriffsspiel, welches jetzt getrieben wird, wenig zu schaffen haben". Gerade seine Auffassung von germanischer Freiheit als einer, die nicht mit wütenden Rotten durch die Straßen läuft und sich selbst ausruft, sondern die der Gewalt eine unsichtbare und stumme Schranke entgegensetzt, bestimmt auch sein Bekenntnis zum Monarchismus.

Da die süddeutsche Reise des Jahres 1831 infolge der Cholera ein vorzeitiges Ende gefunden hatte, unternahm er zwei Jahre

später eine zweite. Insbesondere sah er sich im Schwabenlande um. In Stuttgart besuchte er wiederholt die Ständeversammlung und hörte hier Uhland, Pfizer und Menzel reden. Sowenig er sich zum Liberalismus und Parlamentarismus bekehren ließ, so erkannte er doch, daß er nicht unvoreingenommen und allzu herb in seinem damals gerade unter der Presse befindlichen „Reisejournal“ über diese Dinge geurteilt hatte; es war ihm nicht ganz geheuer zumute, als er es nach Erscheinen an Gustav Schwab sandte, und dieser machte, bei aller persönlichen Schätzung des Verfassers als Menschen und Dichters, kein Hehl daraus, daß er und das Schwabenland daran Ärgernis nehme. Auch in Dresden wohnte Immermann bald darauf einer Parlamentssitzung bei, ehrlich bestrebt, sich wirklich zu unterrichten.

Ranke erkannte gleichzeitig den Wahrheitsgehalt sowohl der damaligen liberalen wie der damaligen konservativen Staatsansicht und widersetzte sich nur ihren Ansprüchen auf Alleinherrschaft; in Immermanns Ansichten greift dagegen in der Folge eine gewisse Unsicherheit Platz. Keiner der beiden Strömungen vermag er sich mit voller, freudiger Zustimmung anzuschließen, und die Folge ist eine resignierende Abkehr von der Politik überhaupt. Sie kommt in seinem großen Zeitroman von 1836 zum Ausdruck, der unter dem bezeichnenden Titel „Die Epigonen“ die Gegenwart als unerquickliche Übergangsperiode vorwiegend pessimistisch abschildert. In den Bekenntnissen des Herausgebers im 8. Buche heißt es z. B.: „Was ist also das politische Leben unserer Zeit? Eine große, weite, wüste Überschwemmung, worin eine Welle sich zwar über die andre erhebt, aber gleich darauf von ihrer Nachfolgerin wieder umgestürzt und zerschlagen wird. Ich kann daran nichts Schönes erblicken. Leider haben die Beherrschten mehr Geist als die Herrscher. Deshalb vermag nicht *einer* dieser feste Gestalt zu gewinnen, und jener sind viele, so daß sie sich gegenseitig aufheben.“ Und weiter vergleicht er die Gegenwart mit den Tagen der Völkerwanderung: „Das römische Reich zerfiel in jenen, und die Germanen traten an dessen Stelle. Auch wir hatten so ein römisches Reich an der

Autokratie der Fürsten oder gewisser allgemeiner Begriffe. Beides neigt sich zu seinem Untergange, und die Individualitäten in ihrer schrankenlosen Entbindung stehen als die Germanen der Gegenwart da. Noch haben sie nur zerstört; nicht das geringste Neue ist von ihnen bisher erfunden und gebildet worden. Mein Sinn, in welchem etwas Dichterisches sich nicht austilgen lassen will, neigt sich mit Wehmut und Trauer dem Verfallenden zu, denn die Musen sind Töchter der Erinnerung; aber eine Tatsache läßt sich nicht ableugnen, nicht verschweigen."

Das war nicht sein letztes Wort. Dieses steht vielmehr in seinem letzten größeren Werk, seinem größten und bleibendsten überhaupt, dem „Münchhausen", der der Negation und Satire den positiven Gehalt, dem Pessimismus den Optimismus entgegensetzt. Hier hat auch seine politische Auffassung die schönste dichterische Verklärung erfahren, wie sie in der „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren" ihre reifste sachliche Darlegung fand.

„Für Naturen, wie die meine, die sich gern festsetzen und die Dinge festhalten, ist eine Reise unschätzbar, sie belebt, berichtigt, belehrt und bildet." Diese Worte, die Goethe am 14. Oktober 1797 vom Züricher See an Schiller schreibt, könnten auch von Immermann stammen und gelten auch für ihn. Er fühlte, daß seiner schweren und gründlichen, zu Hemmungen und Stockungen geneigten Natur eine zeitweilige Bewegung und wechselnde Eindrücke heilsam und nötig waren, und er fühlte auch das lebhafte Bedürfnis, dieser inneren Notwendigkeit zu genügen. Aber viel seltener, als ihm lieb war, gestatteten ihm das seine Mittel. Anderseits erkannte er sehr klar die Gefahren des übertriebenen Reisens, das schon damals wie heute im Schwange war; Reisen ohne bestimmte höhere Ziele zu unternehmen und sie dann, wie Heine und die Jungdeutschen, zu „Reisebildern" oder, wie der Globetrotter Fürst Pückler-Muskau, feuilletonistisch zu Reisebriefen zu verarbeiten, war geradezu Mode. Immermann meinte, solches förmlich berufsmäßige Reisen sei vom Übel; man bezahle die augenblickliche Erschütterung, die es, wie

ein starkes Reizmittel, gewähre, mit einer folgenden Erschöpfung der Kräfte. Er war der Ansicht, man sollte Reisen immer nur als Belohnungen sich verstatten. Das waren sie denn auch für ihn, aber das hinderte ihn nicht, sie gleichwohl nach dem Vorbild der Zeitgenossen hinterher auch noch literarisch auszuschlachten. Nachdem er vier Jahre lang nicht aus Düsseldorf herausgekommen war, wurde ihm endlich im Spätherbst 1831 eine lange geplante größere Reise durch die Aussicht auf eine größere Sondereinnahme ermöglicht: der Düsseldorfer Verleger Schaub nämlich hatte von ihm das Recht zur Veranstaltung einer achtbändigen Ausgabe seiner „Schriften" erworben.

Wir sind über diese Reise besonders gut unterrichtet durch des Dichters ausführliche Tagebücher und durch das 1833 herausgegebene „Reisejournal", in dem er sie auf Grund dieser Tagebücher „mythisch" beschrieben hat.

Immermann ist, obwohl er sich im „Münchhausen" einen „weltdurstigen und weltfrohen Odysseus" nennt, doch kein romantischer Reisender, der ohne eigentliches Ziel sich von Stimmungen und Eindrücken treiben läßt, nach bunten Abenteuern und Entdeckungen lechzt und gefühlvoll im Naturgenuß schwelgt. Er reist nicht wie die schwärmenden Studenten Tieck und Wackenroder, nicht wie die Liederbrüder Arnim und Brentano oder wie Eichendorff und sein köstlicher Taugenichts. Immermann reist vielmehr wie Goethe: beobachtend und sammelnd, lernend und verarbeitend. Er ist der Bildungsreisende, dem das Reisen ein ernstes Geschäft darstellt, der sich selbst aufklärt, um dann andere aufklären zu können; er reist planmäßig zur Erweiterung seiner Welt- und Menschenkenntnis. Die schöne Natur ist ihm so wenig wie Hebbel oder Fontane die Hauptsache und seine Fähigkeit, sie aufzunehmen und zu genießen, begrenzt. Auf dem Dampfschiff von Köln aus rheinaufwärts fahrend, bemerkt er blasiert: „Die Natur macht noch wenig Eindruck auf mich; ich habe das schwärmerische Versenken in das tote Zeug satt. Die Rheinlandschaft steht weit über Gebühr im Preise ... Die Menschenwelt ist meine Welt." Ein bezeichnendes Bekenntnis

für den Mann, der doch nur zufällig und äußerlich der romantisierenden Düsseldorfer Malerschule nahe steht. Für Strom, Fels und Wald sich schmachtend zu begeistern, verrate, meint er, immer etwas „Hysterie oder Schwäche“, und das kulissenartige Geschiebe der Rheinufer langweilt ihn. So sagt ihm auch auf einer späteren Reise das Ahrtal wenig, das er ausdrücklich als die Studienkammer der Düsseldorfer Landschafter bezeichnet. „Wenn mich die Natur fesseln soll,“ erklärt er, „so muß in ihr eine gewisse frohe Mannigfaltigkeit sein, ein Charakter heiterer menschlicher Gegenwart, und vor allen Dingen darf dem Gebirge der Wald nicht fehlen.“ Das Gebirge versagte sich diesem echten Sohn der niederdeutschen Tiefebene überhaupt, und um so mehr, als seine Beleibtheit ihm das Steigen sehr beschwerlich machte. Er bezeichnet sich als einen „geschworenen Feind des Kletterns und des Keuchens, welches man Naturgenuß zu nennen übereingekommen ist“. Dagegen spricht laut und warm zu seinem doch durchaus nicht unempfänglichen Sinn die mitteldeutsche Hügellandschaft mit ihren Wäldern und Feldern, wie sie z. B. in Eichendorffs Dichtung lebt, mit ihrem sanften Frieden und ihrer lieblichen Heiterkeit. Das Tal von Wetzlar, das er 1832 durchstreifte, entsprach so recht seinem Ideal und entzückte ihn unsäglich.

Im Herbst 1831 reiste der Dichter anfangs in Begleitung der Gräfin Ahlefeldt und ihrer bei ihr lebenden Pflegetochter, einem natürlichen Kinde ihres zügellosen Vaters. Er hielt sich zunächst in Koblenz und Mainz und vor allem in Frankfurt auf, das er gründlich zu besichtigen und kennen zu lernen bestrebt ist. Wie er stets auf seinen Reisen berühmte Männer aufsucht, zumal die Leiter von Kunstsammlungen, und dem Theater die größte Beachtung schenkt, über die gesehenen Aufführungen einläßliche kritische Niederschriften macht, so klopft er in Frankfurt erfolgreich bei dem Nazarener Philipp Veit an und besichtigt die Staedelsche Gemäldesammlung, studiert er in Mainz das Spiel Eßlairs. Ein Abstecher gen Süden führt ihn dann nach Darmstadt, Worms, Karlsruhe und Heidelberg. Das schnelle Umsichgreifen der Cholera und die damit ver-

bundenen Absperrungs- und Quarantänemaßnahmen störten den weiteren Reiseplan empfindlich; so erwies es sich als unausführbar, den lockenden Hafen Weimar anzulaufen und Goethe den zugedachten Besuch abzustatten. Während die Damen nach Düsseldorf zurückkehrten, fuhr Immermann über Kassel, dessen Gemäldesammlung ihm in verschiedenen Jahren große genußreiche Eindrücke gab, nach der Vaterstadt und erfreute sich hier des langentbehrten Zusammenseins mit der Mutter und den Brüdern. Auch Berlin, wo die Cholera bereits ausgebrochen war, mußte aufgegeben werden, und der Dichter begab sich, von Ferdinand begleitet, zu längerem Aufenthalt nach Dresden. Hier ward ihm reichste Anregung durch die Galerie, durch Devrients schauspielerische Leistungen und namentlich durch Tieck, der ihn äußerst herzlich aufnimmt und durch große Anerkennung seiner dichterischen Werke beglückt. Tiecks berühmte Vorlesungen, seine Darlegungen über das altenglische Theater und vor allem seinen aufrichtigen Anteil an Immermanns eigenem Schaffen bucht dieser als unschätzbaren Gewinn. Nach einem Ausflug durch die sächsische Schweiz und einem nochmaligen Besuch im inzwischen gleichfalls verseuchten Magdeburg tritt er die Rückreise über den Harz an. In Hannover erfreut er sich des Wiedersehens mit dem alten Münsterischen Freunde Kohlrausch, der jetzt dort als Vorsitzender des Oberschulkollegiums waltet, besichtigt die Hausmannsche Kunstsammlung und lernt in dem bekannten Maler Ramberg, der auch zu seinem „Neuen Pygmalion" ein paar Zeichnungen gemacht hatte, eine als Künstler vornehmlich auf das Burleske und Fratzenhafte eingestimmte und auch als Mensch recht eigenartige Persönlichkeit kennen. Noch einmal überschreitet Immermann dann die rote Erde und macht in Detmold die Bekanntschaft Grabbes, der ihm seit seinem Auftreten als Dichter einen starken Anteil und lebhaften Beifall abgenötigt hatte.

Nach Düsseldorf zurückgekehrt, vermißte Immermann, der von einem so starken, innigen Familiensinn beseelt war, zunächst wieder sehr schmerzlich das froh genossene Zusammensein mit den lieben Angehörigen. Da fügte es sich glücklich, daß ihm Schadow Ende

November dieses Jahres 1831 den jungen Felix Mendelssohn (zu dessen Eltern er schon von Magdeburg aus in freundliche Beziehungen getreten war) und damit einen neuen Freund zuführte. „Es waren himmlische Stunden, die ich mit Mendelssohn verlebte," schrieb Immermann am Ende seiner Tage. Er war selbst nicht eigentlich musikalisch, der Salonmusik, die dem gebildeten Gespräch im Wege stehe, sehr abgeneigt und den beliebten „Redereien über Musik" vollends grimmig feind, aber gelegentlich konnte er, der sich einmal einen „musikalischen Naturmenschen" nennt, von wohlklingender einfacher Musik, zumal durch schönen Gesang, förmlich hingerissen werden. So wurden ihm auch die Kompositionen und das Spiel des liebenswürdigen und hochbegabten Künstlers, mit dem er tagtäglich zusammen war, eine Quelle reinsten Genusses. In solchen Stunden fühlte er sich „wie im dritten Himmel, ganz den gemeinen Dingen des Irdischen entrückt, ein selig entfesselter Geist". Die Romantik der Schwesterkunst schloß einen Liebesbund mit dem Stück Romantikertum, das der Dichter denn doch unverlierbar in sich trug. Aber fast noch mehr als der eigene Genuß war ihm der Genuß, den er selbst dem empfänglichen Sinn des jungen Freundes bereiten konnte. Begeistert gab sich der zweiundzwanzigjährige Jüngling dem reifen Manne hin und beglückte ihn durch den dankbaren Anteil, den er an seinem Dichten nahm. Immermann, der gerade den Zuruf der Jugend lange so bitter entbehrte, fühlte sich durch solche Jüngerschaft selbst verjüngt. Leider mißglückte der Versuch eines gemeinsamen Kunstwerks. Mendelssohn wünschte von Immermann die Textdichtung für eine Oper und man einigte sich dahin, Shakespeares „Sturm" zugrunde zu legen. Aber schließlich erwies sich das Libretto als nicht brauchbar und es kam später zu Auseinandersetzungen, die des Dichters Empfindlichkeit reizten.

Mendelssohns Besuch in Düsseldorf war nur von kurzer Dauer und bald sah sich Immermann wieder auf sich selbst angewiesen und den unerfreulichen Eindrücken der Zeit ausgesetzt. Infolge der politischen Aufregungen kehrte sich das Publikum von

aller tendenzlosen Kunst ab, beobachteten die Verleger eine ängstliche Zurückhaltung. So litt Immermann auch wirtschaftlich unter den „verdammten Revolutionen". „Ich weiß noch nicht," schreibt er im März 1831, „ob ich einen Verleger für den ‚Alexis' finden werde, will mir aber die Mühe nicht verdrießen lassen." Der „Alexis" und der „Merlin", zwei Hauptwerke des Dichters, sind die Hauptarbeiten dieser Jahre. Sie sind auch Hauptzeugnisse seiner Weltanschauung, die durch die Zeitereignisse wesentlich mitbestimmt ist, und zwar ist der „Alexis" sein politisch-geschichtliches, der „Merlin" sein metaphysisch-religiöses Glaubensbekenntnis.

In einem mißgestimmten Brief an seinen Bruder Hermann erklärt der Dichter im Juli 1831, der Druck der Gegenwart werde ihn nur noch mehr in die reine und freie Region des Geistes treiben, und in einem etwas früheren an Schadow: „das geistige Leben ist doch das Einzige, was den Namen Leben verdient." Abgestoßen von der Gegenwart versenkt er sich in vergangene Zeiträume und Kulturgebiete. Mit seiner unwandelbaren Neigung zur Geschichte und zum Altertum liest er Tacitus, Sallust, Plutarch, begleitet Leopold Rankes Aufstieg mit großem Anteil und Beifall und vertieft sich mit besonders starkem inneren Eifer auch in die Kirchengeschichte. „In einer Zeit wie der unserigen", erklärt er am Schluß des „Reisejournals", „gibt es nur zwei Wege. Entweder hänge man sich dem schnaubenden Rosse einer Parteiwut an den Schweif und lasse sich so fortschleppen, oder man erhebe sich zum historischen Blicke, vor dem die Gegenwart zur Vergangenheit wird!" Nur immer entschiedener wird der zweite Weg der Immermanns und die Geschichte für ihn der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht, der archimedische Punkt außerhalb der Dinge, von dem aus er die Welt anschaut und ihr wahres Wesen zu erkennen trachtet. Im „Alexis" stehen die Verse:

O welch ein teurer Trost ist die Geschichte,
Welch gründliche Arznei! — Im Zeitensaal
Wird abgetan der Schleier jedem Trug.

Es ist wahrlich nicht die äußerliche und hohle Auffassung der alten Haupt- und Staatsaktionen, wenn Immermann einmal ausführt, die Geschichte sei für ihn nur die Biographie der Helden, Könige, Genies und Propheten. Wohl ordnet er den großen Einzelnen an geschichtlicher Bedeutung der großen Masse über, deren Mitwirkung aber verkennt er darum doch durchaus nicht. Und mehr als nur den empfangenden, der Idee Leben gebenden Teil erkennt er ihr in der „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren" zu: „In dem Volke gärt eine Unzahl vorbereitender Umstände, die der Held durch die Energie seines Wesens zusammenfaßt, sie mit einem Teile von sich selbst vermischt und sie dann zur Tat macht. Der Held ist nichts ohne das Volk, das Volk nichts ohne den Helden; beide leben in der unlösbarsten Ehe." Dieser Gedanke durchzieht auch den „Alexis"; er bezeichnet die Klippe, an der Peter der Große, der eigentliche Held der Tragödie, scheitert; der natürliche Instinkt, der konservativ am langsam Gewordenen und starr Bestehenden haftet, und der vorschnelle Intellekt, der ein fortschrittliches Neues zu konstruieren bestrebt ist, stoßen hart aufeinander.

Ende 1828 hatte Immermann an Beer geschrieben, er sei entschlossen, „Kaiser Friedrich II." das letzte Kind seiner tragischen Muse sein zu lassen. Allein sein triebhafter Zug zum Drama erwies sich stärker als solche verstandesmäßige Überlegung und nach wenigen Monaten schon erörtert er mit dem Freunde neue Dramenpläne. Sie schöpfen gleich den voraufgegangenen aus der Geschichte und geben Anlaß zu wiederholter Besprechung des Problems, wie sich zu ihr der Dramatiker zu stellen habe. Immermann gelangt im Laufe seiner Entwicklung zu der Forderung größerer dichterischer Freiheit dem geschichtlichen Stoff gegenüber; er kennt eine innere, eine höhere Wahrheit als die streng historische, in der er bloß eine gemeine Naturwahrheit erblickt. Nur auf dem Boden der Geschichte, der der Dichter ihre ewigen, allgemeingültigen Menschheitswerte abfragt, hält er die Tragödie großen Stils für möglich. Sein Hohenstaufendrama, das so weit dahintenliegende

Zeiten behandelt, war ohne viel ermunternden Anteil aufgenommen worden; der neueren Zeit allein schreibt jetzt der Dichter die Fähigkeit zu, das lebende Volk zu ergreifen. Nach Andreas Hofer wendet er sich nun dem Grafen Adam von Schwarzenberg zu, der in der brandenburgischen Geschichte des 17. Jahrhunderts eine so einflußreiche und vielfach aufs schwerste verdächtigte Rolle gespielt hat. Aber der „Mangel eines tragischen Haupt- und Grundverhältnisses, woraus eine Katastrophe hätte entstehen können,“ eines „proprio motu handelnden Helden mit tragischen Affekten und Passionen“ ließ ihn den Stoff nach mancherlei Vorarbeiten und Entwürfen bald wieder beiseite legen. Schon vorher hatte er seiner bedauernden Ansicht Ausdruck gegeben, daß „unser liebes Vaterland, wie in allem, so auch in seiner Historie konfus ist, und es schwerer als bei jeder andern Geschichte in der seinigen wird, die nationalen Beziehungen und die eigentlichen tragischen Höhen aufzufinden“. So versuchte er denn die ersehnte deutsche Nationaltragödie auf einer nichtdeutschen Handlung aufzubauen. Seit Anfang 1829 finden wir ihn bei gründlichen Vorarbeiten zu seinem an Umfang größten Trauerspiel, dem „Alexis“. In der neueren russischen Geschichte, in den geheimnisvoll-furchtbaren Ereignissen des Jahres 1718 glaubte er einen geeigneten Stoff gefunden zu haben: Zar Peter der Große opfert seinen Sohn, den Thronfolger Alexei, der ihm als ein Schwächling und den altrussischen Überlieferungen ergeben, sein eigenes Reformationswerk zu gefährden droht, dem Wohle des Zukunftsreiches. Eine Familientragödie also wie in „Periander“ und „Kaiser Friedrich II.“, aber vertieft und verallgemeinert zur Staats- und Geschichtstragödie von typischem Gehalt. Vielleicht gab ihm auch Freund Beers „Struensee“ eine Anregung; auch dieses Drama, das der neueren Geschichte Europas seinen Stoff entnimmt, das gleichfalls einen Hochverratsprozeß behandelt und ein Todesurteil ausspricht, ist ja eine in fürstlichen Kreisen spielende Staats- und Familientragödie. Das ungeheure Geschehnis im unseligen Hause Romanow hat vor und nach Immermann zahlreiche Dichter zu poetischer Behandlung an-

geregt. Allein an Dramen über Alexis und Peter zählt Lesson, dem wir eine tüchtige Sonderuntersuchung des Immermannschen Werkes und der Geschichte seines Stoffes verdanken, nicht weniger als 83 auf. Unter den deutschen Bearbeitern seien nur Maximilian Klinger und Babo vor, die Birch-Pfeiffer und Richard Voß nach Immermann hervorgehoben. Bedeutendes hat keiner von ihnen geleistet; Immermann überragt sie alle weitaus. Neben seiner Dichtung darf einzig Lortzings komische Oper „Zar und Zimmermann“ genannt werden, die an Erfolg den „Alexis“ unendlich überboten hat.

Immermann hat für sein Werk ein ausgebreitetes Quellenstudium getrieben. Zur Hauptquelle auch in Einzelheiten wurde ihm Ségurs farbig und fesselnd geschriebene „Histoire de Russie et de Pierre le Grand“. Hier fand er den Gegensatz zwischen Vater und Sohn bereits kräftig und anschaulich herausgearbeitet, doch entkleidete er, auch sonst manche Abweichung von der Überlieferung sich gestattend, vor allem den Charakter des Alexis, um ihn wenigstens als zweiten Helden brauchen zu können, des Widerwärtigen und Rohen, das er in Wahrheit aufwies; er idealisierte ihn wie Schiller den geschichtlichen Don Carlos. Mit Fleiß und Erfolg suchte sich der Dichter in der fremdartigen Stoffwelt heimisch zu machen und seinem Drama echte Orts- und Zeitfarben zu geben. Bei diesen Studien lenkte ihn vorübergehend die Gestalt des unglücklichen Königs Erich XIV. von Schweden ab, dem er ein eigenes Trauerspiel zu widmen gedachte. Noch mehrmals ist er im Lauf der Jahre auf den Plan zurückgekommen, um ihn schließlich gleich dem „Adam von Schwarzenberg“ ganz fallen zu lassen; ein Rest des Planes findet sich in einer Rede des Alexis. Vom „Alexis“ waren erst drei Aufzüge niedergeschrieben, da brachte die Julirevolution die ganze Arbeit ins Stocken. Als Immermann sie wieder aufnahm, gab er ihr nicht nur einen neuen Grundgedanken, sondern verteilte auch den Stoff des ursprünglich auf fünf Aufzüge berechneten Dramas auf zwei Stücke. Ähnlich wie Schiller beim „Wallenstein“ schmolz er die fertigen drei Akte nochmals ein und erweiterte sie zu dem fünfaktigen Schauspiel

„Die Bojaren“, das im August 1830 abgeschlossen wurde. Daran fügte er das fünfaktige Trauerspiel „Das Gericht von St. Petersburg“. Anfang 1831 beginnt er sogleich, kürzend und bessernd, eine durchgreifende Überarbeitung der beiden Stücke. Ihr folgt dann noch eine weitere, in der er die letzten Eudoxia-Szenen des „Gerichts von St. Petersburg“ auf eigene Füße stellt und zu einem kürzeren dritten Drama „Eudoxia“ macht. Nicht wenig kränkte es den Dichter, daß Campe und Cotta unter Hinweis auf die unruhigen Zeitverhältnisse den Verlag des Werkes ablehnten. Es konnte erst im Juli 1832 bei Schaub in Düsseldorf ans Licht treten. In demselben Jahre 1832 nennt Heines „Romantische Schule“ Immermann als denjenigen, „der jetzt unser größter dramatischer Dichter ist“.

Im Gegensatze zu seinen früheren Dramen war im „Alexis“ der Stoff für den Dichter nicht ein mehr oder weniger zufälliger, sondern ein innerlichst durchlebter. Mit ganzer Seele, voll tiefen Ernstes hat Immermann um ihn gerungen. An lebendiger Kraft und geistigem Gehalt überragt dieses Werk weitaus alle seine voraufgegangenen. Hauptgrundsätze seiner Weltanschauung sind in diese Ausdrucks- und Bekenntnisdichtung hineingeflossen: die schon in dem jugendlichen Heldenverehrer wurzelnde, durch die Julirevolution ins Schwanken gebrachte und gerade durch sie dann nur noch befestigte Ueberzeugung, daß das Große nie und nimmer von der Masse, sondern immer nur von der überragenden Einzelpersönlichkeit kommen könne, und die pessimistische Idee vom Widerspruch als Herrn der Welt, die den Dichter in dieser seiner Periode der Gärung beherrscht. Wie im „Kaiser Friedrich II.“ handelt es sich für ihn auch im „Alexis“ darum, die „Tragödie eines großen und ungeheuren Irrtums“ darzustellen; auch hier wird, nur tragischer noch und mit stärkeren künstlerischen Mitteln, der vom Dichter wiederholt aufgegriffene unheilvolle Gegensatz zwischen Vater und Sohn oder besser — denn alles das wird sub specie aeterni gefaßt — zwischen Vätern und Söhnen vorgeführt.

Der Held der „Trilogie“ ist nicht — trotz Grabbes gegenteiliger Ansicht und wie anfänglich vorgesehen — der tatenlos

leidende Alexis, sondern der machtvoll handelnde und im Kampf um einen verlorenen Posten schließlich tragisch unterliegende Peter. Der Dichter schreibt am 18. Juli 1831 an Tieck: „Vielleicht hat nie ein Mensch tiefer das Unendliche, welches im Menschen liegt, gefühlt, als Peter der Große, und vielleicht war nie einer durch die Schranken seines Wesens und durch eine feindliche Umgebung unglückseliger gefesselt. Aus Slaven, denen von jeher das geistig Zeugende fehlte, will er ein weltbestimmendes Volk machen; er bleibt selbst ein Slave, dem die Aufgabe auf Nachahmung und Aneignung hinausläuft — die Muster aber muß er aus seiner Zeit nehmen, der schlechtesten, die es geben konnte, weil sie allen organischen Zusammenhang in Kirche, Staat und Lebensgestaltung verloren hatte. So schafft das gewaltigste Wirken ein äußeres Gehäuse von Macht und Größe, dem die Seele fehlt, und welches den Schöpfer selbst am Abend seines Lebens mit Widerwillen und Grausen erfüllt.“ Und um einer Anschauung der Görresschen Geschichtsphilosophie, die er sich erst im Lauf der Arbeit zu eigen macht, einen kräftig betonten Ausdruck zu geben, schafft er den Epilog „Eudoxia“, als dessen innere Idee er in einem Brief an Beer es bezeichnet, daß der Dämon des Verstandes und der Aufklärung, wie er Petern so mächtig trieb, am Ende besiegt wird, wenn er die Natur in ihre letzten Schlupfwinkel verfolgt, weil sich dort die aufs äußerste Gebrachte in mythischer Riesengestalt aufrichtet und den verwegenen Feind niederschlägt.“ Wir erkennen aus allen diesen Äußerungen, daß Immermann mehr will, als einen beliebigen historischen Fall dramatisieren; er will der Geschichte vielmehr überhaupt ihren geheimen, ewigen Sinn ablauschen und deuten. Sein „Alexis“ ist nicht das gewöhnliche historische Drama der Schiller-Epigonen, sondern ein Werk, das durch seinen metaphysischen Ideenuntergrund auf die Tragödien Hebbels vorausweist. Und Hebbel hat sich denn auch mit dem „Alexis“ nachdenklich beschäftigt und sogar eine Szene, die nach seiner Meinung verfehlte letzte Unterredung zwischen Vater und Sohn, in einem flüchtigen Entwurf in seine Weise umgedichtet. Wenn er dem

Immermannschen Werk „einzelne große Züge“ nachrühmt, es ihm aber abspricht, ein Ganzes zu sein, so hat er leider recht. Denn die angedeuteten Ideenmassen haben sich bei Immermann allerdings nicht zu organischer Einheitlichkeit durchdrungen; sie kreuzen und widersprechen sich mannigfach und bedingen das Unausgeglichene auch dieses großangelegten Werkes. Ferner reicht des Dichters stellenweis Bewunderung erregende dramatische Gestaltungskraft zur Bewältigung der ganzen gewaltigen Anlage nicht aus. Das erste Stück ist ein großer Wurf, der feste Geschlossenheit, ungehemmten dramatischen Verlauf und starke Akzente aufweist, die beiden folgenden zerbröckeln dem Dichter unter den Händen.

Die großen unvereinbaren Gegensätze sind das alte, unlöslich mit der Scholle verwachsene Rußland, vertreten durch die Bojaren und Alexis, und das von dem großen Zaren aus landfremden Bausteinen gewaltsam errichtete Neurußland, das sich gegen die es umbrandende völkische Urkraft nicht dauernd zu behaupten vermag. Wieder, wie im „Kaiser Friedrich II.“, zieht eines großen Einzelnen Glück und Ende an uns vorüber: im ersten Drama schlägt Peter jene alte, morsch gewordene Welt in Trümmer, im zweiten führt er seine eigene unnatürliche Neuschöpfung machtvoll in die Höhe und stützt die bedrohte mit Riesenanstrengung, im dritten bricht sein Werk, weil nicht aus den Tiefen des Volkes selbst heraufgeholt, am zähen Widerstande der vergewaltigten Volksindividualität zusammen und begräbt den Verzweifelnden, der sich längst schon über seinen verhängnisvollen Irrtum klar geworden ist, unter seinen Trümmern.

Fraglos am besten gelungen ist das erste der drei Teildramen, die „Bojaren“. Es erhebt sich, namentlich in den auch technisch zu rühmenden Akten 1 und 5, zu wirklich großartigen poetischen Höhen und beweist, daß Immermann trotz allem zum Dramatiker berufen war. Gleich die Exposition, die beste, die ihm überhaupt je geglückt, wirkt durch lebendige Knappheit und kunstvolle Steigerung sehr eindringlich. Ein Schiffer, in Wahrheit ein von den Bojaren zum Betruge gedungener Sträfling, berichtet aufgeregt dem Volke, daß der Zar Peter auf der Rückreise in die Heimat

angesichts der russischen Küste den Tod in den Wellen gefunden habe. Das Volk in seiner dumpfen Gedrücktheit und trägen Gleichgültigkeit weiß mit der Botschaft nicht viel anzufangen; was kümmert es diese beschränkten Stockrussen, wer über sie die Knute schwingt! Und die zwischen dem niedrigen Volk und dem großen Zaren stehen, die Bojaren, die vordem selbst die Herrschaft in den Händen hatten, bilden jetzt die Mißvergnügten, Unzufriedenen und knirschen mit den Zähnen, Fremdlinge und Emporkömmlinge im Besitze der Macht sehen zu müssen. Eben jetzt glauben sie die gute Stunde für den Staatsstreich gekommen. Dieser gewaltigen feindlichen Masse des Volkes und seiner natürlichen Führer, die sich dem Fortschritt hartnäckig entgegenstemmt, steht als ein einzelner Großer und Weitsehender Zar Peter gegenüber. Nur durch die überragende Kraft seiner Persönlichkeit setzt er seinen Willen durch; Verständnis für sein hohes Ziel, dem Barbarenvolk eine Kultur zu geben, findet er nicht und kann er nicht finden, weil es eine äußere, eine fremde Kultur ist, die er ihm aufzwingen will, weil niemand ungestraft die Volksseele vergewaltigt. Zu seinen schlimmsten Feinden gehört die racherfüllte Zarin Eudoxia, die er vor zwölf Jahren um der feurigen Bäuerin Katharina willen verstoßen und in das ferne Kloster Uslar verbannt hat. Ihrer bedienen sich jetzt die Bojaren für ihre umstürzlerischen Zwecke. Der in seiner Tatkraft und Klugheit scharf und sicher charakterisierte General Gleboff, seit langem in Leidenschaft für die entthronte Zarin entbrannt, hat sie heimlich nach Moskau kommen lassen, zur selben Zeit, als er die falsche Kunde von Peters Tode aussprengte. Um ihn als Führer scharen sich, wenngleich mit Widerwillen und Mißtrauen, die anderen, gleichfalls gut gezeichneten Bojaren, denen er Wiedereinsetzung in ihre alte Macht verheißt. Die rechtmäßigen Vertreter des abwesenden Zaren, Katharina und Mentschikoff, sind auf das Gerücht von seinem Tode rasch aus Petersburg geflohen; beide gelten, von Peter aus der Niedrigkeit erhoben, den Bojaren als Todfeinde. Beide bilden eine aller sittlichen Ziele bare, selbstsüchtige Partei für sich. Nur äußerlich halten sie zum Zaren, an

dessen Neurußland sie ebensowenig Anteil haben wie an dem Altrußland der Bojaren. Mentschikoffs Streben ist einzig, Katharinen, die er liebt, den Weg zum Thron zu bahnen; darum hat er seit Jahren mit verbrecherischer Klugheit den Zaren und seinen Erben einander entfremdet. Daß Alexis sich weigert, an der Flucht teilzunehmen, vielmehr in Petersburg zurückbleibt, ist ihm ein Strich durch die Rechnung, denn er ist des Jünglings keineswegs sicher. Ein von ihm befohlener Anschlag auf des Zarewitsch Leben mißlingt vor unseren Augen in der ersten Szene, in der Alexis auftritt (II, 3). Wie wird er sich in der Schicksalsstunde entscheiden, zu welcher Partei sich schlagen, der bisher, ein rechter Kronprinz, es mit der Fronde gehalten, sich bereits früher einmal auf Flucht und Verschwörung eingelassen hat? Im Gespräch mit seiner Geliebten Euphrosine lernen wir ihn als eine schwankende, aus großen und kleinen Zügen widerspruchsvoll gemischte Natur kennen. Dem Vater, der ihn verachtet und sein Selbstbestimmungsrecht mit Füßen tritt, ist er feind, und für dessen großes Wollen bringt er keinerlei Verständnis auf. Aber eigene feste Ziele kennt er auch nicht. In der Einbildung spielt er mit dem Höchsten, aber zum Vollbringen fehlt Mut und Tatkraft. Von den Stimmungen des Augenblicks hin- und hergeworfen, erscheint er innerlich zerfressen und unselbständig. Gerade um dieser Schwäche und Haltlosigkeit willen, die ihnen selbst die tatsächliche Herrschaft verbürgt, wollen die Bojaren ihn zum Zaren haben, und von dem ungewohnten Glanz geblendet, von einem Taumel erfaßt, greift er nach der Krone Ruriks, die inmitten der feierlichen Bojarenversammlung die Mutter selbst ihm darreicht.

So gehören die ersten beiden Aufzüge dem Gegenspiel, aber in außerordentlich spannender Weise haben sie gleichzeitig auf den Helden vorbereitet, der endlich im dritten selbst erscheint und die rasche Führung der weiteren Handlung in seine starke Hand nimmt. Auf dem Verdeck eines Schiffes im finnischen Meerbusen erblicken wir ihn zuerst, wie er bei drohendem Schiffbruch rettend das Steuer meistert. Katharina und Mentschikoff, seine vom Posten gewichenen Statthalter, die seine Gnade suchend zu ihm geeilt sind, würdigt

er keines Blickes. Er betritt sein Reich mit dem Entschluß, fürchterliche Musterung zu halten und auch den Zarewitsch enthaupten zu lassen. Alexis aber ist inzwischen zur Besinnung gekommen; der Vater wollte ihn nur als Echo seiner selbst gelten lassen und nun soll er wieder bloß ein Spielball in den Händen von machtlüsternen Aufrührern sein und ein Schattenkönig werden? Nein, er will seine Zeit erwarten, nur dem Rechte den Weg auf den angestammten Thron verdanken, und als man ihm mit Zwang droht, zerreißt er feierlich den übereilt geschlossenen Bund und scheidet sein Recht von dem Unrecht der anderen, die er Schelme und Buben schilt. Und jetzt tritt Peter tollkühn allein mitten unter seine haßerfüllten Feinde, die Hochverräter. Zwischen die auf ihn gezückten Säbel der Bojaren wirft sich abwehrend Alexis und in höchster Not treffen die Truppen ein. Dann ergeht Gericht. Unbekümmert um ihre Flüche und schaurigen Prophezeiungen, die als Leitmotive erklingen und in den folgenden Stücken schreckliche Erfüllung finden, läßt der Zar Eudoxia ins Gefängnis, die Verschwörer zum Schafott führen. Dumpf tönt ihr Todesgesang — Mendelssohn hat ihn in Musik gesetzt — vom Hofe zu ihm hinauf. Eine Szene, nicht nur an sich von packender Wucht und satter Stimmung, sondern auch von jenem tief dramatischen Wert, den Hebbel von der Einzelszene fordert: daß nämlich ihre Bewegung zugleich den Rhythmus des Ganzen spiegle, daß man in ihr die Kräfte aufsteigen sehen soll, die den Kampf des Ganzen ausmachen. Peter ist Sieger, aber glücklich fühlt er sich nicht. Ein „König der Bestien“ herrscht er nur mit dem Schwerte, nicht mit dem Geist, und mit Worten tiefer Trauer und neidischer Bewunderung nimmt er die in derselben Stunde eintreffende Botschaft vom jähen Tode seines „großen, lieben Feindes“ Karl XII. auf:

> Beglückter Fürst! Du führtest freie Männer
> Im Rat, zur Tat, und ich — durchwate Blut.

Noch gilt es mit dem Sohne abzurechnen. Der letzte Auftritt des ersten Dramas, der zugleich die Überleitung zum zweiten und dessen Exposition darstellt, bringt eine Unterredung zwischen Zar und

Zarewitsch. Peter hat sich überzeugt, daß Alexis an dieser Meuterei keinen Teil hat; darum, und weil er ihn ungefährlich dünkt, bietet er ihm die Freiheit. Er hat aber auch von neuem zu erkennen geglaubt, daß jener der Nachfolge unwürdig sei; darum fordert er von ihm, daß er fliehe. Aber Alexis verlangt Rechtfertigung vor Mit- und Nachwelt, fordert förmliches Gericht, wenngleich es ihm voraussichtlich den Tod verkünden wird. Peter kann nicht umhin, dem Zarewitsch zu gewähren, worauf der geringste Russe Anspruch hat. Mit seinen Worten: „Gericht von Petersburg, nimm deinen Gang!" schließt das Drama.

In jenem bereits angezogenen Brief an Tieck führt Immermann aus: „In den ‚Bojaren' zeigte sich mir der Held, unwiderstehlich siegreich, solange er es mit dem Elemente und mit der in sich auch schon zerfallenen, von seiner Einwirkung angezehrten altrussischen Magnatenwelt zu tun hat; wo es aber, wie im ‚Gericht von St. Petersburg', auf einen lebendigen, sittlichen Akt ankam, da sank er nur immer tiefer in die lächerlich-fürchterlichen Widersprüche seiner eigenen gemachten Schöpfung. Der Sohn wird geopfert um etwas, dessen Richtigkeit der Vater selbst zu ahnen beginnt, und die schlechteste Gestalt gängelt diesen am Faden eines armseligen, dürren Begriffs, den er aber dann doch nicht entbehren kann, will er bleiben, was er ist." Das zweite Stück, das dem Menschen Immermann weit mehr am Herzen lag als das erste, ist dem Dramatiker weit weniger gelungen. Es war das im Stoffe liegende Rechtsproblem, was den von der ernstesten Auffassung seines bürgerlichen Berufs beseelten Dichter innerlichst und persönlichst bewegte, und der Anteil des Richters am Werke des Dichters geht in diesem Falle viel tiefer als im „Tal von Ronceval" und im „Edwin". Der vierte Auftritt des vierten Aufzugs im „Gericht von St. Petersburg" führt die große Gerichtsverhandlung vor, bei der der Selbstherrscher in seiner Eigenschaft als Admiral wie jeder beliebige Vertreter seines Reiches als Zeuge zu erscheinen sich ungern genötigt sieht. Aber diese den Gipfel des Dramas bezeichnende Szene läßt nicht nur als Szene zu wünschen

übrig und hält etwa mit dem polnischen Reichstag in Schillers „Demetrius“ keinen Vergleich aus, sondern gerade auch die Rechtsfrage ist durchaus nicht überzeugend, vielmehr mit einer befremdlichen Oberflächlichkeit behandelt. Aus der geplanten Rechtstragödie großen Stils ist ein peinlich wirkendes Intrigenstück geworden und in ihm sinkt der große Zar zu einer Marionette in der Hand des Fanatikers Tolstoi herab, dem er den Vorsitz in diesem Gericht übertragen hat. An der allein zur Beurteilung stehenden Bojarenverschwörung hat sich Alexis, zu seines Vaters freudiger Genugtuung, als unschuldig erwiesen. Aber die das Gericht bildenden Kreaturen des neuen Rußland sehen in ihm ihren natürlichen Feind und brauchen eine Schuld. So drehen sie ihm denn daraus einen Strick, daß er vor Jahren die Mitwisserschaft seiner Mutter um seine (ganz außerhalb des Dramas liegende) Flucht nicht mit eingestanden hat. Und obendrein sind es noch seine Geliebte und sein eigener Vater, die von dieser nicht zur Sache gehörenden und jedenfalls unbedeutenden, sittlich aber mehr als zu rechtfertigenden „Schuld“ gegen ihren Willen Zeugnis ablegen und den des sicheren Freispruchs Harrenden verderben müssen. So erscheint seine Verurteilung zum Tode als reine Willkür und Gewalt; erkältet und beleidigt versagen wir dem Dichter an dieser entscheidenden Stelle die Gefolgschaft. Wie im „Trauerspiel in Tirol“ und in anderen Werken begeht Immermann auch hier den folgenschweren Fehler, Ereignisse von ausschlaggebender Bedeutung aus unzulänglichen Motiven abzuleiten.

Zeigt auch die Thronsaalszene des ersten Aufzugs Peter äußerlich auf der Höhe seiner Machtfülle und Erfolge, der Glaube an sich selbst und seine Sendung wankt immer mehr in ihm und am Schlusse des vierten Aufzugs bricht er gegen Katharina in die erschütternden Worte aus:

Fühlst Du mein ganzes Elend? Wär' ich nie
Gekrochen auf den Haufen Schmutz, die Erde!
Sieht aus wie Ton für eines Bildners Hand,
Ist aber nichts als Schmutz. — Zerbrich, mein Werk!

Stürzt, meine Städte! Sink, verkünstelt Volk,
Zurück in deine alte scythsche Nacht!
Mein Reich ist hohl und marklos. Diesen Slaven
Flößet kein Gott des Lebens Othem ein.
Die Welt kann ich erobern; doch das tat
Vor mir schon Attila.

Vergebens bekämpft er jenes Altrußland, dem die Schatten der hingerichteten Bojaren befeuernd zur Seite stehen, und das in Alexis seinen künftigen Heiland erblickt. Als es am Schlusse des Dramas den Thronerben als ihm gehörig vom Zaren fordert, weist er den Abgeordneten der Städte die Leiche des angeblich soeben am Schlagfluß Verschiedenen. Den Entschluß, ihn zu begnadigen, hat Katharinas schlaue Selbstsucht ihm als sich und seinem Reiche gefährlich ausgeredet; so hat er dem Ahnungslosen, der aus tiefer Bewußtlosigkeit erwachend freundliche Zukunftsbilder entwirft und mit dem ihm zum erstenmal menschlich gegenübertretenden Vater einen „Bund der Lieb' und Freundschaft" einzugehen glaubt, selbst den Giftbecher gereicht. Wie der Herzog Ernst der Hebbelschen „Agnes Bernauer" begeht er den Mord aus Staatsraison, keineswegs etwa aus Haß; er neidet dem Sohne sogar ehrlich die Entrückung aus irdischer Qual, die ihm selbst noch nicht vergönnt ist. Er tötet seinen Sohn, um seinem Werk das Leben zu sichern, und fühlt doch die tragische Ironie, daß in Wahrheit dieses sein Werk todgeweiht ist, die bekämpfte Gegenwelt hingegen aus dem Blute des Getöteten neue Lebenskraft ziehen wird. Das ungeheure Opfer wird umsonst gebracht.

Innerlich zermürbt, der Zersetzung und tiefem Pessimismus verfallen, kein Mann der Tat mehr, sondern ein Held des Wortes, der Phrase, so steht der wahrhaft große Zar des ersten Dramas im zweiten vor uns. Diese Wandlung hängt ja nun wohl ursächlich zusammen mit der Idee, die Immermann während der Arbeit in das ganze Werk hineingetragen hat, aber sie uns nun im einzelnen dichterisch ganz glaubhaft zu machen, hat er nicht vermocht. Nicht ohne Grund fand Dorothea Tieck, einem Brief an Üchtritz zufolge,

in fast allen Charakteren des Werkes „etwas Verschrobenes, was einen unangenehmen Eindruck macht". Da der „Alexis" durchaus als Charaktertragödie gedacht und zu werten ist, wird er durch solchen plötzlichen Bruch seiner Hauptgestalten im Nerv getroffen. Entsprechend der nicht ganz überzeugenden Abwärtsbewegung im Charakter Peters nimmt der des Zarewitsch einen nicht minder überraschenden Aufstieg; dieser tritt uns im „Gericht von St. Petersburg" menschlich näher als in den „Bojaren", er wächst an Edelsinn und Tatkraft und schiebt den Vater, der gleichwohl der eigentliche Held bleibt, fast in den Schatten. Neben Gleboff erscheint als die am sichersten entworfene und am folgerichtigsten durchgeführte Gestalt der Schotte Gordon, Peters Vertrauter. Die Frauen, unter denen keine uns gemütlich anspricht, sind vollends mißglückt, vor allem die in unablässigem Gejammer aufgehende Eudoxia; aber auch Katharina, die nur in ihrer berechnenden Dirnennatur, nicht als die der Geschichte angehörende kraftvolle Selbstherrscherin aller Reußen angesehen wird, bleibt im Skizzenhaften stecken, während ihr Genosse Mentschikoff gar nur der typische Theaterbösewicht ist. Des ferneren leidet das zweite Alexis-Drama daran, daß die Handlung dürftig ist und der straffen Führung und festen Fügung ermangelt, daß obenhin behandelte Nebenmotive die Grundlinien verzerren und überschneiden. Von dramatisch wie dichterisch geratenen Einzelheiten seien die auf einen wehmütig-weichen Ton gestimmten letzten Szenen hervorgehoben, sonst aber tritt hier vielfach an die Stelle der früheren Wucht und Größe Theatralik und Rhetorik.

Noch mißlungener in der Ausführung ist der groß gedachte Epilog „Eudoxia". „Es ist", schreibt der Dichter an Beer, „ein tragischer Nachgesang, der alle Elemente der früheren Teile auf einem höhern Punkte wieder versammelt und die Töne in zusammengefaßter Harmonie auf einmal ausklingen läßt." Und dem Bruder eröffnet er, Eudoxia habe so etwas von einer Sibylle im Leibe und solle dem Zaren das Mene Mene Tekel an die Wand malen. Aber erscheint gerade sie, die die voraufgegangenen Stücke nur mit

„eitlem Wortgeräusch“ erfüllt hat, berufen, im Namen des Schicksals gleichsam das Schlußwort über die große Staats-, Familien- und Charaktertragödie zu sprechen? In dem auf das Düstere und Schauerliche eingestimmten Nachtstück des Epilogs kündet die blind und zur Seherin Gewordene, zugleich ihre Rache auskostend, dem einstigen Gemahl, der gebrochen, an sich und der Welt verzweifelnd, ihre Einöde betritt, Schmach und Tod und Untergang seines Werkes. Von ihm sind Kraft und Größe abgefallen, dagegen ist sein Geschöpf Katharina neben ihm auf- und über ihn hinausgewachsen. Er hat sie in Moskau krönen lassen, bereut es aber am Ende seiner Tage, denn sie hat die „Königsprobe“ schlecht bestanden; der echte „Königsgedanke“ — um an Ibsens „Kronprätendenten“ zu erinnern — geht ihr ab, sie hat eine unkönigliche Sinnesart an den Tag gelegt und sich und den Purpur durch unwürdigen Ehebruch befleckt. Aber der sterbende Zar vermag nicht mehr einen anderen als seinen Nachfolger zu bezeichnen und haucht, umtönt von Huldigungsrufen an die neue Kaiserin, seine Seele aus. Seinen eigenen Kreaturen, die durch sie weiter zu herrschen vermeinen, dankt sie die Krone. Der Dichter erklärt Peters Rußland für ebenso morsch und todgeweiht wie das der Bojaren und läßt den Sieg einem dritten, jüngeren Geschlechte zufallen.

In mythischer Riesengestalt sollte sich zuletzt die aufs äußerste gebrachte Natur gegen ihren Unterdrücker, den Verstand, siegreich erheben. Wagnersche und Hebbelsche Ideen vorwegnehmend, wollte Immermann also seine geschichtsphilosophische Dichtung in den Mythos einmünden lassen. Aber Eudoxia ist keine dämonische Vertreterin rächender Naturgewalten und keine Erda, der Epilog ein mühsam erquältes Gebilde, das von den voraufgegangenen Dramen befremdend und erkältend absticht. Dem anderen Inhalt auch eine andere Form zu geben, hat der Dichter, unter dem Einfluß der Goetheschen „Helena“ und Platenscher Parabasen, einen Rückschritt in seine „Periander“-Zeit getan und strenge Maße der Antike gebaut, geschraubte Wort- und Satzbildungen erkünstelt. Aber sind schon die fünfhebigen Jamben der ersten Stücke wiederum hart

und klanglos, die jambischen Trimeter und trochäischen oder anapästischen Tetrameter des dritten sind vollends verkrüppelte Mißgeburten, der ganze Epilog innerlich und äußerlich gleich stillos.

Die Abhängigkeit von fremder Dichtung ist dagegen im „Alexis“ geringer als in früheren Dramen. In dem ihm, wie er selbst sagt, am Wege liegenden „Gasthof zum Infanten von Spanien“ einzukehren, hat Immermann glücklich unterlassen, auch seinen Alexis nicht zum zweiten Hamlet zu machen versucht. Nur in einzelnen Szenen und Anklängen hat er sich an Schiller und Shakespeare angelehnt. Das letztere gilt namentlich von einem Narrenauftritt, in den er wieder nach seiner alten leidigen Manier einige satirische Zeitanspielungen hineingeschmuggelt hat.

Die Aufnahme des Werkes war so lau und wenig ermutigend wie möglich. Zwar spendete Beer, der dem Dichter die Handschrift der „Bojaren“ mit verständnislosen Ausstellungen zurückgesandt hatte, jetzt begütigend dem Ganzen doppelt überschwengliches Lob und Tieck rühmte, ohne mit Einzelbedenken, insbesondere gegen die „Eudoxia“, zurückzuhalten, wiederholt, so in seiner Novelle „Die Vogelscheuche“, das „tiefsinnige und ergreifende“ Trauerspiel. Auch Freunde wie Schnaase und Üchtritz, Möller und Kohlrausch zollten Beifall, aber in der breiteren Öffentlichkeit fand Immermann zu seiner schmerzlichen Enttäuschung auch mit seinem neuesten Werke, an das er sein Bestes gesetzt hatte, keinen Widerhall. Die Kritiker verhielten sich entweder lau und ausweichend, wie Gutzkow, Laube und Willibald Alexis, oder sprachen scharf ab, wie Wienbarg. Das Theater erwies sich gegen den „Alexis“ besonders spröde. Wieder mußten die Zeitverhältnisse herhalten, um die Ablehnung des Dramas durch die Intendanz der Berliner Hofbühne zu begründen. Hatte doch der russische Gesandte, wie Graf Redern im Hinblick auf Beers „Struensee“ offen zugab, den amtlichen Auftrag, nicht zu gestatten, daß irgendein Fürst des Romanowschen Herrscherhauses in zweideutigem Licht auf der Berliner Bühne erscheine! Immermann ergeht sich, über diese Ablehnung schwer gekränkt, in seinen Briefen in den ungeschminktesten und be-

rechtigtsten Verdammungsurteilen über die damaligen Berliner Hoftheaterverhältnisse, die Preußen als eine Art russischer Provinz erscheinen lassen.

Gleich dem „Alexis“ ist auch der „Merlin“ ein Zeugnis der bewußten Abkehr von der unerfreulichen Gegenwart. Aber nicht nur um sich abzulenken, sondern zugleich auf der Suche nach Stoffen für eigene Schöpfungen, beschäftigte sich Immermann um diese Zeit besonders eifrig mit der Dichtung des Mittelalters und entwarf allerhand Pläne zu ihrer Neubearbeitung. Schon in seinen ersten romantischen Anfängen hatte er ja, den Spuren Fouqués und Tiecks folgend, das alte romantische Land betreten, aber das „Tal von Ronceval“ blieb doch für lange Zeit seine einzige größere Dichtung, die sich hier ansiedelte. Schon im „Edwin“ wendet er sich ironisch-satirisch gegen den Überschwang der Altdeutschen, und erst die Romantik der Düsseldorfer Maler führt ihn von neuem zum Mittelalter zurück. Er faßt den Entschluß, sich dieses ihm im ganzen doch noch recht fremden Gebietes ernstlich zu bemächtigen, aber mehr, um sich irgendwo „festzusetzen“, als aus romantischer Begeisterung für eine idealisierte Vorzeit. Wie einst die Tieck und Schlegel, Arnim und Brentano, Fouqué und Uhland ist auch er jetzt bestrebt, seinem Volke dessen schönere Vergangenheit vorzuführen, mit der echt romantisch-nationalen Tendenz, es dadurch zu heben und zu stärken, einer Gesundung und Verjüngung entgegenzuführen. Er schließt sich damit einer allgemeinen Richtung seiner Zeit an, doch nur vorübergehend; nur die Jahre 1830 bis 1832 sind überwiegend diesem Gebiet gewidmet, von dem er am Ende seiner Tage bloß noch den früh geplanten „Tristan“ als späte Nachfrucht einerntet.

Mit großem Eifer las sich Immermann in darstellende literarhistorische Werke und Anthologien ein und machte sich aus ihnen umfängliche Auszüge. In erster Linie zu nennen sind da die Werke der Brüder Grimm, aus deren „Deutschen Sagen“ er Balladenstoffe und Tristanmotive schöpfte. Ferner belehrte er sich aus der „Ge-

schichte der deutschen Poesie im Mittelalter", die sein auch in persönlichen Beziehungen zu ihm stehender Landsmann Karl Rosenkranz im Jahre 1830 erscheinen ließ, und aus Hofstäters dürrem Übersetzungswerk „Altdeutsche Gedichte aus den Zeiten der Tafelrunde" (Wien 1811). Eine erste Ausbeute solcher Bemühungen bildet die eingehende Nacherzählung der Gralsagen im „Reisejournal". Da es dem Dichter dauernd nicht geringe Schwierigkeiten bereitete, die Texte in ihrer alten Sprachform zu lesen, hielt er sich zumeist an Übersetzungen, Bearbeitungen und bloße Inhaltsangaben. Zu wirklich methodischen Studien und einer ganz sicheren Beherrschung des Gegenstandes hat es Immermann, anders als Uhland, nicht gebracht. Er ist im Stofflichen stecken geblieben und hat selbst da manche Zusammenhänge überhaupt nicht verstanden; infolgedessen begegnen bei ihm Mißverständnisse im einzelnen und schiefe Urteile im allgemeinen. Auch ein gewisser aufklärerischer Bildungshochmut, der naiver Hingabe widerstrebte, war mit schuld daran, daß der Dichter den echten Geist des Mittelalters und seiner Poesie nicht in sich aufnahm. Seine Äußerungen über die erste große Blütezeit der deutschen Literatur bezeugen, so selbstsicher sie gehalten sind, doch ein recht mangelhaftes Verständnis. Noch in den „Memorabilien" erklärt er die mittelhochdeutsche Sprache (die ihm leider nur nicht vertraut geworden ist) für zu unentwickelt, die Bildung jener Zeiten für zu dürftig, um klassische Werke zu ermöglichen, und versichert, man werde von den so hochgelobten alten Dichtungen den „Flecken der Barbarei" niemals hinwegpreisen. Im Frühjahr 1831 aber schreibt er doch: „die Ideen des Titurel und Parcival ergriffen mich gewaltig", und rühmt den ganz „herrlichen Gehalt" des „Tristan", den er „mit großem Entzücken" lese. Bezeichnenderweise ist es nicht sowohl das rein Künstlerische als das Gedankliche, was ihn fesselt. Alsbald erwägt er Pläne, diese großen Stoffe zu erneuern.

Ein auf fünf Gesänge berechnetes Versepos „Der Schwanenritter", das er schon im Frühjahr 1827, also gleich nach seiner Niederlassung am Rhein begonnen hatte, gedieh über den ersten

Gesang nicht hinaus. Im Winter 1831 schmolz er die ursprünglich gewählten ottave rime in elfzeilige „Stanzen“ um. „Dieses kleine Epos“, schrieb er an Beer, „wird eine Phantasie über Liebe und Schönheit werden, die Person des Rhapsoden kommt mit in Anschlag und eine Geschichte, die er während des Vortrags des Gedichtes erlebt, bewegt sich, dieses sanft kontrastierend, mit.“ Immermanns „Schwanenritter“ wäre also keine andächtig treue Wiedergabe der alten niederrheinischen Sage geworden. Die uns erhaltenen 52 Strophen des Anfangs erinnern in ihrem leichten, beweglichen Ton, in der spielenden und bunten Art des Vortrags an Wieland und erhalten, wie „Tulifäntchen“, durch den humoristischen Einschlag und romantische Ironie ein modernes Gepräge. Ein anderer, noch flüchtigerer Plan des Dichters war es, das dritte Buch des „Parzival“ zu bearbeiten, und zwar in der lockeren episch-lyrischen Romanzenform, die er später für den „Tristan“ wählte.

Alle diese Stoffe mußten zunächst zurücktreten hinter dem des „Merlin“, der, vorzugsweise auch wegen seines gedanklichen Gehaltes, den Dichter ganz in seinen Bann zog. Die Geschichte des vielbehandelten Merlin-Stoffes in der neueren Dichtung führt von Ariost über Wieland zu Goethe, über Dichter wie Uhland, Platen und Lenau, Paul Heyse und Heinrich Leuthold zu den Zeitgenossen Stucken und Lienhard, Alberta von Puttkamer und Max Pulver, der 1918 eine lose Folge stimmungsschwerer und klangschöner Gedichte über den selbständig behandelten Merlin-Stoff zu einer Art von knapp gefaßtem, bruchstückmäßig anmutenden Epos zusammenschloß. An einem Merlin-Roman arbeitet zurzeit Gerhart Hauptmann. Auch Malerei und Musik haben sich des reizvollen Gegenstandes bemächtigt; es seien nur Burne Jones mit seiner Darstellung des bezauberten Merlin genannt, sowie Dräsecke und Goldmarck, deren Operntexte auf der Immermannschen Tragödie beruhen.

Schon als Knabe hatte Immermann die stark verkürzende Bearbeitung des altfranzösischen Merlin-Romans kennen gelernt, den Dorothea Schlegel unter dem Namen ihres Gatten Friedrich als

„Geschichte des Zauberers Merlin" im Jahre 1804 herausgegeben hatte. Seitdem trug er den Stoff immerdar im Herzen. Den ersten poetischen Niederschlag stellt sein im Jahre 1818 entstandenes Gedicht „Merlins Grab" dar, und auch in den Jugenddramen finden sich bereits Merlin-Keime. Seitdem seine Kenntnis des Stoffgebietes, in das ja auch die Artus- und Gralsagen hineinspielen, sich erweiterte, besonders an der Hand der genannten Bücher von Rosenkranz und Hoffstäter und der Tieckschen Übersetzung des Rowleyschen Schauspiels „Die Geburt des Merlin oder das Kind hat seinen Vater gefunden" in dem 1829 erschienenen zweiten Bande von „Shakespeares Vorschule", plante Immermann eine Neubearbeitung. Im „Reisejournal" betont er die Schwierigkeit einer solchen. Anfang März 1831 nahm er seine Hauptquelle, den alten Merlin-Roman wieder vor, der mit der Erzeugung des Helden durch Satan und eine fromme Jungfrau packend einsetzt, um in der Folge freilich für lange Strecken in einzelnen Abenteuern und Zauberberichten zu versanden, und bemerkt dazu in seinem Tagebuch: „ein günstiger Stoff zu einer mythischen Tragödie". Jetzt gewinnt der Plan festere Formen, ein dreiteiliges Drama wird entworfen und in Angriff genommen. In einem Brief an Beer entwickelt Immermann seinen Plan und schließt: „Denken Sie aber nicht an ein christliches Schuld- und Bußdrama. Im Gegenteil, es wird recht heidnisch frech und dabei doch heilig sein." Aber wiederholt ließ der Dichter die Hand entmutigt und „in einer Art Verzweiflung" sinken und bekannte, nie habe er eine solche Kluft zwischen dem Gegenstande und seinen Organen empfunden. „In Furcht und Zittern" nahm er zu Ende des Jahres die Dichtung wieder auf und schuf die letzten Szenen geradezu im Fieber. Am 11. Januar 1832 war das Werk fertig und erschien ein halbes Jahr später im Schaubschen Verlage zu Düsseldorf.

Der „Merlin" kostete den Dichter besonders deshalb so hartes Ringen, weil er sich keineswegs mit einer bloßen Überarbeitung des Stoffes begnügen, sondern ihn von Grund aus neu formen und vertiefen wollte. Und wie der „Alexis" sollte auch der „Merlin"

kein gewöhnliches Bühnenwerk werden, sondern ein Gedankendrama; eine Mythe nennt es der Untertitel. Lange vor den ihm in so mancher Beziehung vergleichbaren Dramatikern Hebbel und Richard Wagner hatte Immermann im Mythos einen unvergleichlichen Wertbesitz des antiken Dramas erkannt, der dem neueren abgehe. Bei den Alten, rühmt er, sei alles „durch Mythus, religiöse Beziehung, patriotisches Gefühl schon auf einen Gipfel gebracht, von welchem der Dichter dann sich zu einer unendlichen Höhe zu schwingen vermag. Wir müssen dagegen das beste Teil unserer Kräfte damit vergeuden, den Stoff nur erst in eine Lage zu bringen, wo er menschlich und raisonnabel aussieht.“ Obwohl er sich über die großen Schwierigkeiten und Gefahren einer Erneuerung des alten Mythos durchaus klar war, versuchte er sich doch ernstlich daran. So bedachte er einen „Tod des Achilles“, über den er an Schadow schreibt: „Er muß ganz als phantasievolle Mythe, ohne die Prätension, durch Ernst überzeugen zu wollen, behandelt werden. Dies ist die einzige Art, wie das Antike von uns Modernen wirkungsvoll ergriffen werden kann.“ Der Achilles-Plan kam nicht zur Ausführung, dagegen suchte Immermann im „Merlin“ zu verwirklichen, was ihm vorschwebte.

War sein Schaffen bisher zumeist die Ausgestaltung irgendwelcher gegebenen Stoffe zu irgendwelchen gegebenen Formen mit einem oft recht geringen eigenen Einschlag gewesen, so tritt er im „Merlin“, noch mehr als im „Alexis“, als Bekenntnisdichter großen Stils vor die Welt, gedrängt, ihr sein Tiefstes und Persönlichstes zu vermitteln. Der aus Überliefertem gefügte Kern der äußeren Handlung ist hier nur Spalier für besondere Gedankengänge, der äußere Rohstoff nur Körper und Hülle eines geistigen Gehalts. Es sind eigenste Ideen über Gott und Welt, Gut und Böse, über Ursprung und Bestimmung der menschlichen Seele, über Sinn und Wert des Lebens, die der Dichter in seinem Gedankendrama als Weltanschauungsdichter behandelt. Das Rätsel der Welt, des Lebens, der Zeit strebte er zu lösen und fühlte sich dabei nur als sterbliches Gefäß göttlicher Wahrheit. Nie war er in dem

Maße seherhaft begeistert und vom Genius überschattet wie bei der Schöpfung des „Merlin". „Der Zustand, in dem sich Immermann befand, als er denselben niederschrieb — so bezeugt uns Üchtritz — hatte durchaus etwas Träumerisch-Prophetisches. Er rang umsonst danach, seine Freunde über den Plan und Sinn des Gedichtes aufzuklären. Man sah, daß eine Macht in ihm arbeitete und dichtete, zu der er sich gewissermaßen als dienendes Organ verhielt, deren pythische Aussprüche er, ohne sie deuten zu können, verkündete." Sein nächster und treuester Vertrauter während der Arbeit war Schnaase. „Der metaphysische Gehalt dieser Fabel — lesen wir in den „Düsseldorfer Anfängen" — sagte dem spekulativen Sinne meines Freundes besonders zu; sein liebevollstes Interesse hieß mein Stammeln von ihren eigentlich unaussprechlichen Geheimnissen willkommen. Noch erinnere ich mich des Märzabends, an dem ich ihm draußen im Freien die Intentionen der Szene zwischen Merlin und Satan am Grabe der Mutter bei Stonehenge klar zu machen suchte. Es gelang nicht ganz; denn ich trug sie im Gefühl, nicht in Worten bei mir. Aber uns umstrichen die ersten scharfen, Wunder verheißenden Lenzeslüfte; der Mond schien und schien auch nicht; denn ein Chaos von Wolken wühlte sich durch den Himmel. Da wies ich ihn zuletzt an Lüfte, Mond, Wolken und Himmel als Dolmetscher." Diesem treuen Genossen, der „durch eine andre Tür", d. h. von der bildenden Kunst her, in denselben gotischen Dom getreten ist, gilt denn auch die dankende Zueignung, in der Immermann allegorisch die religiöse Kunst des Mittelalters und seine eigene Hinwendung zu ihr darstellt.

In dem großen Krisenjahre 1839, in dem Immermann der jungen Braut in ausführlichen brieflichen Selbstschilderungen die Summe seiner Existenz zieht, hat er ihr auch sein religiöses Glaubensbekenntnis abgelegt. „Ich bin ganz irreligiös erzogen worden und ward dennoch auf meine Weise fromm", erklärt er da. Sein Christentum habe er sich erst erwerben müssen, und es sei dies durch Nachdenken, die Forschungen und die Erfahrungen seiner männlichen Jahre geschehen. Wir ehren in ihm einen sehr ernsten

und aufrichtigen Gottsucher. Wie bei Goethe, den er einmal gegen die „gräßliche und ungereimte Beschuldigung“ der Irreligiosität eifrig in Schutz nimmt, ist auch bei ihm das religiöse Grundgefühl die Ehrfurcht, die ja schon in dem Knaben der im Elternhause gepflegte Heroenkult entwickelte. Aber der reifende Mann begnügte sich weder mit bloßen dunklen Gefühlen, noch mit dem Protestantismus und der Humanitätsreligion, aus denen er geistig erwachsen war und denen er dauernd vor allem verbunden blieb. Sein Erkenntnistrieb und sein kritischer Verstand mußten ihm seine Gefühle begründen und deuten und so hat er sich denn von früh an vorurteilslos in religionsphilosophische und religionsgeschichtliche Fragen vertieft, mit einer „psychologischen Selbstgrüblerei“, der er das Beiwort protestantisch gibt. Die ihm in seiner Zeit und in seiner näheren Umwelt entgegentretenden konfessionellen Formen prüft er unvoreingenommen, insbesondere den westfälischen und den rheinischen Katholizismus, aber auch das ihm viel weniger sympathische protestantische Sektenwesen des Pietismus. So sehr er von Haus aus und dem Kern seines Wesens nach Protestant ist und so nahe er anderseits in der Blütezeit seiner Freundschaft mit Schadow dem Katholizismus stand, niemals hat er sich dogmatisch festgelegt und eingeengt, und am Ziele einer langen und interessanten Entwicklung vertritt er eine überkonfessionelle, stark individualistisch gefärbte Idealreligion, die sich nicht durch rationalistische Konstruktion, sondern durch eigenes inneres Erleben von selbst und organisch in ihm ausgestaltet hat und als unverlierbare tiefe Grundströmung seine Weltanschauung bestimmt und beherrscht.

Allein der Erreichung dieses Zieles gingen schwere innere Zweifel, Kämpfe und Krisen vorauf. Unchristlich und niederreißend war deren Tendenz niemals; sie vermochten, wie der gläubige Üchtritz betont, das christliche Grundelement nicht in seiner Tiefe zu erschüttern, sondern nur zu umschleiern. Zwischen dem mystisch gefärbten Spiritualismus der romantischen Dichtung und Philosophie und dem freigeistigen Sensualismus der Saint-Simonisten suchte sich Immermann den eigenen Weg. Der erste war ihm von Jugend

auf vertraut und seinem eigenen romantischen Triebe verwandt, den anderen studierte der wiederum so fest auf dem Boden des sinnlichen Lebens stehende Mann angelegentlich, im ganzen ablehnend und doch im einzelnen vielfach angeregt, besonders in Carovés 1831 erschienenem, freilich nicht unparteiischen, sondern kritisch ablehnenden Buche „Der Saint-Simonismus und die neuere französische Philosophie". Von romantischen Denkern beschäftigten ihn Novalis — „als sich immer bewährendes Heilmittel gegen Dürre des Gemütes" —, Schelling und namentlich Solger mit seinem „Erwin", in dessen Gedankengängen sich auch die Aphorismen des „Reisejournals" bewegen. Unter den älteren Philosophen trat er keinem näher als Spinoza, ohne darum seinen eingeborenen Theismus gegen dessen Pantheismus umzutauschen. Seine Denkungsweise, versicherte er dem Bruder, falle in ihrem innersten Grunde sehr mit der des alten Heros zusammen. „Das Größte an ihm ist mir, daß er nicht aus Allem Gott, sondern Alles aus Gott konstruiert. ... Auch darin bin ich Spinozist, daß ich den Begriff des sogenannten äußeren Glückes fast verloren habe." Von ganz besonderer Wichtigkeit wurden aber die kirchenhistorischen Studien, denen er sich damals mit wahrer Leidenschaft hingab, namentlich an der Hand von Neanders seit 1825 erscheinendem Werk „Allgemeine Geschichte der christlichen Religion und Kirche". Hier entdeckte er in den esoterischen, zum Mythus geformten Religionslehren der Gnostiker eine starke Wesensverwandtschaft mit seinen eigenen Ideen, und die genauere Bekanntschaft, die er infolgedessen mit den altchristlichen Denkern schloß, wurde für seine ganze weitere religiöse Entwicklung und Anschauung entscheidend. Neben Neander war es besonders, wie eine Untersuchung Ottokar Fischers zu erweisen bemüht ist, Mosheims „Geschichte der Schlangenbrüder der ersten Kirche oder die sogenannten Ophiten", die den Dichter mit gnostischen Anschauungen bekannt machte. Neander wie Mosheim leiten die „hochmütige Gnosis" aus den beiden ineinanderfließenden Strömen der christlichen Glaubenstiefe und des heidnischen Erkenntnisdranges ab. Diese beiden Ströme wogten ja in Immermann selbst unruhig

durcheinander und wir begreifen, daß solche Gedankengänge seinem spekulativen Geist eine starke Anregung gaben. Voll befriedigt freilich haben sie ihn nie und ein reiner Gnostiker ist weder er noch sein Merlin. Merlins Gedanken decken sich so wenig vollkommen mit denen seines Dichters, wie Nietzsches Anschauungen mit der Lehre seines Zarathustra.

Alle die alten, ewigen Gegensätze, auf die Immermann bei solchen Studien stieß, vertieften seine eigene zwiespältige Weltansicht. Gott und Welt, Geist und Materie, mystische Überweltlichkeit und erdenschwere Diesseitigkeit, Lebenserfüllung und Gottesdienst, Leben im Geist und Leben im Fleisch, Lebensverneinung und Lebensbejahung, Sinnenglück und Seelenfrieden, weltabgekehrtes Nazarenertum und heidnisch-sinnenfreudiges Hellenentum — das sind die großen Widersprüche, die ihn aufs tiefste bewegen, wie sie durch die Jahrhunderte hin die Menschheit bewegt haben.

Ihren künstlerischen Ausdruck fanden solche eigensten Zweifelsqualen des Denkers Immermann in seinem Hauptwerke der damaligen Zeit, der in jeder Hinsicht schweren, vielgedeuteten und vieldeutigen Merlin-Dichtung. Sie ward sein „Ofterdingen“, sein „Faust“, das Gefäß, in dem er alles niederlegte, was ihn geistig und seelisch bedrängte. Sie ist das Hauptzeugnis seiner Weltanschauung, der es keinen Abbruch tut, daß ihre Elemente zum großen Teil überlieferte und übernommene waren.

Wie nahe er damals insbesondere dem Gnostizismus stand geht auch aus den Erinnerungen hervor, die Üchtritz bald nach des Freundes Tode veröffentlichte, und in denen es unter anderem heißt: „Es waren zwei Vorstellungen und Potenzen, die in der Zeit, wo er den ‚Merlin‘ dichtete, sein Innerstes teilten. Diese bestanden auf der einen Seite in jener christlich-religiösen Ansicht von Gott, die damals eine beinahe aszetisch-puritanische Färbung hatte, indem er Gott als einen dem Weltlichen fremden, ja feindlichen auffaßte, auf der andern in einer lebensvollen energischen Durchdringung mit der Herrlichkeit, Fülle und Schönheit des Irdischen und Weltlichen ... Damals, als er den ‚Merlin‘ dichtete,

war der Zwiespalt zwischen den heidnischen und christlichen Bestandteilen seines Wesens, das Gefühl ihrer Unvereinbarkeit, durch äußere Verhältnisse gesteigert, auf seinen Gipfelpunkt gediehen. Man hörte ihn zuweilen von der Notwendigkeit eines neuen Messias träumen, der Gott und Welt (nach Art seines Merlin) zu versöhnen kommen werde."

Gnostische Vorstellungen treten namentlich in der Satangestalt des „Merlin" zutage. Immermann macht den überlieferten mittelalterlichen Satan des alten französischen Romans zugleich zum gnostischen Demiurgos, der eine Emanation der rein geistigen Gottheit ist, hervorgegangen aus ihrer Liebe auch zur Materie, der Bildner der Welt und ihr Regent. Nach dieser Anschauung ist Satan also nicht das bloß verneinende, teuflische Prinzip, sondern hat eine wichtige Stelle und hohe positive Aufgabe im Weltplan und Weltbau. Gott offenbart sich in ihm und ist auf ihn angewiesen. Sich selbst ausdrücklich als Gnostiker bekennend, sagt Merlin zu Satan: „Du bist der Demiurgos, Schöpfer; wir erkennen Wir Wissenden [d. h. ἡμεῖς οἱ γνωστικοί] dich an Und deinen Namen nennen wir Wir andachtsvoll." Und in einem die Dichtung erklärenden wichtigen Brief an Tieck vom 27. Januar 1832 schreibt Immermann: Mir war Satan, Lucifer, Beelzebub, oder wie man sonst das Wesen nennen will, welches uns auf jedem Schritt und Tritt fühlbar wird, nie das Ungeheuer mit Klauen und Schweif, oder der listige Kammerdiener, der seinem Herrn die Dirne schafft. Es ging mir vielmehr mit Notwendigkeit aus Gottes Wesen hervor, und um die Ketzerei mit einem Worte auszusprechen: der Teufel war mir der in der Mannigfaltigkeit geoffenbarte Gott, der durch diesen Akt sich selbst in seiner Einheit verloren hatte. Weil aber dieser Zustand eodem momento, wo er geboren war, sich in Gott wieder aufheben mußte, so war mit der Manifestation als Satan zugleich die als Logos verbunden, oder vielmehr beide fielen zusammen. Die Funktion des letztern war mir nun, das Vielfache, Vergängliche in den Abgrund des Einen und Unvergänglichen hinunterzustürzen; Gott pulsierte für mich in jedem Augen-

blicke nach beiden Richtungen durch das Weltall. Hierdurch war mir Sünde und Tod, der Satz des Widerspruchs und das Werk der Erlösung erst verständlich. Ich wurde mit den Geheimlehren der Kirche bekannt, Spinoza kam hinzu, und so rann aus Fremdem und Eigenem der Demiurgos zusammen, der im ‚Merlin‘ auftritt." Dieser Satan ist kein blasphemischer Frevler, sondern eine großartig-tragische Gestalt, überzeugt, für ein Recht und einen Wert einzutreten, ein Prometheus, der den Göttern seine Erde streitig macht, der dionysische Anwalt der antik-heidnischen Naturreligion. Seine Auffassung deckt sich mit der Nietzscheschen, daß das Christentum die ursprüngliche kraftvolle Diesseitigkeit der Menschheit entnervt, sie entwertet habe. Auch sonst ist die Dichtung mit gnostischen Anschauungen verschiedener Sekten durchtränkt; es sei nur auf die Gegensätze zwischen himmlischer und irdischer Liebe, der christlichen charitas und dem heidnischen amor, hingewiesen und auf die Unterscheidung zwischen den zu Gott gehörigen Pneumatikern oder Geistmenschen und den vom Satan-Demiurgos stammenden Psychikern und Hylikern, den Seelenmenschen und Fleischesmenschen.

Der „Merlin" ist eine Tragödie, die nicht den tragischen Untergang eines einzelnen Helden, sondern symbolisch das Grundleiden der ganzen Menschheit vorführen soll. Und dieses Grundleiden sah Immermann im Widerspruche, seinem schon im „Tulifäntchen" gestalteten Urerlebnis, das immer von neuem in ihm nach dichterischer Formung rang. „‚Merlin‘ sollte die Tragödie des Widerspruchs werden", schrieb er in den „Düsseldorfer Anfängen"; „die göttlichen Dinge, wenn sie in die Erscheinung treten, zerbrechen, dekomponieren sich an der Erscheinung. Selbst das religiöse Gefühl unterliegt diesem Gesetze. Nur binnen gewisser Schranken wird es nicht zur Karikatur, bleibt aber dann freilich jenseit der vollen Erscheinung stehen. Will es in diese übergehen, so macht es Fanatiker, Bigotte. Ich zweifle, daß irgendein Heiliger sich vom Lächerlichen ganz frei gehalten hat. Diese Betrachtungen faßte ich in ‚Merlin‘ sublimiert, vergeistigt. Der Sohn des Satans und der Jungfrau, andachttrunken, fällt auf dem Wege zu Gott in den jämmerlichsten Wahnwitz."

Der „Merlin", um dessen literarhistorische Würdigung und Erläuterung sich Kurt Jahn besonders verdient gemacht hat, setzt sich aus drei Teilen zusammen, dem eigentlichen Drama „Der Gral" und einem Vorspiel und einem Nachspiel, die es umrahmen.

Das über fünfhundert Verse umfassende „Vorspiel" führt uns in den Orient. Es entwickelt die Grundmotive der ganzen Dichtung und schafft durch Merlins wundersame zwiespältige Zeugung die tatsächlichen Vorbedingungen und Unterlagen der dramatischen Handlung. Es ist eine machtvoll ergreifende Ouvertüre und zählt mit seinem kühnen, zielstrebigen Aufbau, seiner an gewaltigen wie süßen Tönen gleich reichen Sprache, seiner eindrucksvollen Bildhaftigkeit und seinem in künstlerische Anschauung umgesetzten tiefen Gedankengehalt zu den weitaus gelungensten Teilen der ganzen Dichtung. Dem Merlin-Roman entsprechend und ähnlich wie Miltons „Verlorenes Paradies" und Klopstocks „Messias", Schernbergs Spiel von Frau Jutten und eine Reihe von Faust-Dichtungen beginnt das Vorspiel mit einer exponierenden Unterredung höllischer Geister. Satan, der große Fürst dieser Welt, die Gott selbst ihm einst übergeben, fürchtet für den ferneren Bestand seiner Herrschaft und grollt jenem, daß er eidbrüchig und in aller Heimlichkeit in seinem Sohne einen Gegenkönig auf die Erde gesandt hat und durch diesen ihm selbst die Herzen der Seinigen abtrünnig macht. Die frohe Diesseitigkeit und heidnische Selbstherrlichkeit seiner freien und frohen Adelsmenschen ist nun gebrochen, in demütigem Abhängigkeitsgefühl, in übersinnlicher Schwärmerei und Entsagungswollust blicken sie jetzt von der mißachteten Erde, die Satan voll liebender Schöpferlust ihnen gegründet und dargeboten, andachttrunken zum Himmel empor. In Trümmern liegt das alte stolze Titanentum und das milde Fächeln eines neuen Bundes zieht lösend über die Erde. Aber Satan in seinem Herrschertrotz und vermeinten Recht ist keineswegs gewillt, auf diese Welt, die nur auf seiner Schwere ruht, zu verzichten und in die große Leere hinabzusteigen. Sein Wesen ist die Tat; er will den Kampf mit Gott aufnehmen, es ihm nachtun und dem Christ den Antichrist

entgegenstellen. Wie Gott will auch er seinen Geist ins Fleisch senden, gleich ihm sich einen Mittler schaffen und durch diesen die Menschenwelt wieder an sich ziehen. Die schönste und reinste Jungfrau auf Erden hat er ausersehen; mit ihr will er sich den Sohn zeugen und so durch den Menschen um den Menschen werben. Im nächsten Auftritt erscheint diese Candida — die Glänzende, Reine — selbst vor uns. In der Einsamkeit der Wüste, in der lilienumstandenen Einsiedelei des milden, urchristlich frommen Placidus will sie betend die Nacht zubringen, während der reiche Vater daheim den Freunden ein heiteres Fest gibt. Nicht als ob es dabei unfromm hergehe in seinem christlichen Hause, aber Candidas schwärmende Überweltlichkeit schreckt schneckengleich schon vor der leisesten Berührung mit dem Irdischen zurück. Gerade dieses krankhafte Übermaß und der selbstgerechte Tugendstolz, den die demütige Einfalt des alten väterlichen Freundes ihr mit milder Mahnrede verweist, geben den günstigen Angriffspunkt für Satans Plan ab und werden der sich über das Menschliche Erhebenden zur Klippe. Mit gebieterischem Machtwort werbend tritt er vor sie hin und verkündigt, was er mit ihr beschlossen. In ihrem geistigen Hochmut und trunkenen Überschwang sieht sie in sich ein auserwähltes Rüstzeug Gottes, pocht auf ihre jungfräuliche Tugend, die im Schutz der höchsten Mächte stehe, und triumphiert, daß auch ihr, wie dem Heiland vor Zeiten, der höllische Versucher genaht sei. In ihrem sündigen Taumel vergißt sie vor dem Einschlafen das Kreuz zu schlagen und wird nun doppelt leicht das Opfer des gewaltigen, feurigen Freiers. Mit Nebeln deckt Satan das „große Werk der Finsternis“, aber zum Zeichen, daß es ihm nicht gelingen werde, begleitet es ferner Kirchengesang zu Ehren der unbefleckten heiligen Jungfrau. Die reine Törin, durch die Wollust des Liebeshasses wissend geworden und „Welt-hellsichtig“ wie Richard Wagners Parsifal durch Kundrys Kuß, fühlt sich am Morgen nach dieser Sturmnacht zugleich als zertretenen Wurm und als die über menschliche Kleinheit hoch hinausentrückte Begnadete ihres starken Bräutigams; Himmel und Erde fluchend,

preist ihn die in wonnigem Weh Bezwungene voll schrankenlosen Taumels. Sich selbst verloren und in sich zerrissen, wünscht sie in einem Atem, sich noch einmal so hingeben zu dürfen und nie geboren zu sein. Ihr Leid wird ihr zur Lust, das Gift zu Balsam, die Reue zur Wonne, bis die Träne quillt und eine heilige Sehnsucht nach Entsühnung und Frieden die arme, aus der Bahn geworfene Seele lösend umfängt.

Der zweite und Hauptteil der Mythe, rund 2400 Verse umfassend, betitelt sich „Der Gral" und behandelt die Sendung, zu der Merlin sich berufen glaubt. In Gebet und Trauer hat Candida die Frucht der Sünde und Schmerzen ausgetragen. Ungeteilt hat sie sich Gottes Gnade anvertraut und fromm die Hostie empfangen. Nur ihren Leib, nicht auch ihren Geist hat Satan zu bezwingen vermocht. Das Kind, das sie in Qualen geboren, ist zwar von ihm, den sie als ihren Schänder nie genannt, erzeugt, gehört aber anderseits durch die fromme Mutter Gott an und „all sein Drang war nach der Taufe". Zwei Seelen, eine weltliche und eine überweltliche, wohnen demnach in seiner Brust, Merlin ist der fleischgewordene Widerspruch. Seine übernatürlichen Kräfte und Gaben, sein weisheitsvoller Seherblick in Vergangenheit und Zukunft erregen ehrfurchts- und andachtsvolle Scheu vor dem Wunderkinde. Auf sein Geheiß hat sich nach Candidas Tode sein treuer Pflegevater Placidus mit ihm ins Reich Britannien begeben und hier spielt sich, der Quelle entsprechend, die weitere Handlung ab. Prophetisch weiht Merlin seinen Begleiter in die tiefsten Geheimnisse des Weltzusammenhangs ein. Sie gipfeln in dem Mysterium vom Gral. Dieses Heiligtum, das, in Christi Todesstunde entstanden, sein erstes Wunder vor Zeiten gewirkt hat, nun von neuem wirksam zu machen zum Segen der Welt, das ist die Aufgabe, zu der Merlin, aus eigener Kraft die Knabenhülle abstreifend, sich berufen fühlt und weiht. In der Blüte der lebenden Menschheit, in König Artus und seiner ritterlichen Tafelrunde, will er dem hehren Gral die „echten Hüter" geben. Zunächst aber hält er bei Stonehenge, an dem der Mutter errichteten gewaltigen Grab-

mal, Abrechnung mit seinem Vater, in einem Zwiegespräch, das den zweiten großen gedanklichen und künstlerischen Höhepunkt der Mythe darstellt. Vergebens sucht Satan Merlins Kräfte für seine eigenen Zwecke zu werben. In Anmut und Hoheit erscheint der „schöne Fürst der Welt“ dem Sohne und heischt von ihm die Wiederaufrichtung seines alten heidnischen Reiches, dessen dauernde Herrschaft ihm als dem Weltschöpfer gebühre. Aber unbeirrt entscheidet sich Merlin für den göttlichen Teil in sich. Durch einen Wink seiner Hand läßt er dem Satan die Herrlichkeit des Himmels sichtbar werden und bringt es damit dem Geblendeten zum Bewußtsein, daß er seine Kraft und Herrschaft doch nur von einem Größeren zu Lehen habe. „Sieh, mächt'ger Gott in der Natur, Sieh droben die Natur in Gott!“ so ruft er ihm zu, einen Unterschied bezeichnend, der an Spinozas natura naturans und natura naturata anklingt. Satan schwört, Merlin in dem, was dieser sich vorgesetzt, nicht zu hemmen. Aber nicht nur die eigene Abhängigkeit von Gott hat Luzifer-Demiurgos erkannt, auch des Sohnes dereinstigen Sturz sieht er von dieser Schicksalsstunde an voraus. Das Gefühl seiner Gottähnlichkeit, das Merlin sich erdreisten ließ, die Himmel zu öffnen, entfernt ihn von Gott und wird zu seinem Verhängnis: Gott läßt den fallen, der sich nicht demütig ganz ihm ergibt, sondern sich ihm ebenbürtig dünkt und gleichsetzt. Merlin selbst ahnt von diesem „gerichtet!“ nichts, sondern zieht zukunftssicher aus, sein Werk zu wirken, und auch dem Leser wird leider nicht zum Bewußtsein gebracht, daß schon diese Stelle die Peripetie bedeutet.

Dem neuen Apostel Gottes tritt auf seinem Wege zur Tafelrunde ein abgelebter falscher Prophet entgegen, der verstandesstolze Magier Klingsor. Er hat es verstanden, sich mit dem Nimbus der Größe zu umgeben, und genießt bei den Menschen, auch bei den Artusrittern, abgöttische Verehrung. Die Gottheit verwirft der in Satans Bezirk Gehörende als Schall und Rauch, aber in sich selbst ist sich Klingsor nach einem langen, nur der empirisch-magischen Erkenntnis zugewandten Leben doch schließlich dessen bewußt ge-

worden, daß die weltliche Religion, die er gestiftet, daß die von ihm entgötterte Natur nur ein totes Scheinding ist. Er friert in seiner einsamen Aftergröße, er leidet, wie später Münchhausen, unter dem Bewußtsein seiner inneren Hohlheit, wie Hebbels Holofernes unter dem öden Gefühl, nichts ehren zu können als sich selbst, und ist von der bangen Ahnung seines Sturzes erfüllt. Aber von dem kümmerlichen Ersatz äußerer Geltung mag der vom Leben Enttäuschte und in sich Zerrissene doch nicht lassen und nicht dem anderen weichen, der da naht, ihn zu entlarven und zu vernichten. „Zu des Heiles stetem Bunde" hat der Hierophant der Tafelrunde höhnisch eine vermeintlich unmögliche Aufgabe gestellt, nämlich ein vaterloses Kind aufzufinden; nun erscheint ein solches zu seiner Bestürzung wirklich in Merlin. Klingsor möchte zunächst auch in diesem nur einen Gaukler von seiner eigenen Art sehen; er versucht ihn arglistig mit Rätselfragen und führt ihn als Künder der Zukunft aufs Glatteis. Aber Merlins ist der Sieg, und Klingsorn, dessen ursprünglich edler Kern am Ende seines Lebens noch einmal glänzend sichtbar wird, ist es vergönnt, auf seinem Castel Merveil, das über ihm zusammenstürzt, in Schönheit und Freude sterbend dahinzugehen; er gibt zuletzt der Wahrheit die Ehre. Der Egoist erkennt in Merlin, dem Menschenfreunde, willig und dankbar den Größeren und grüßt im Tode seinen jungen Besieger, wie Wagners Wotan Siegfried grüßt: „dem ewig Jungen weicht in Wonne der Gott."

Nun steht Merlin der Weg frei zur Tafelrunde, deren ritterliches Heldentum in Pracht und Ehre, in Frauendienst und Minnesang eine längere Szenenreihe vor Augen führt. Unter Zelten auf blühender Wiese gaukelt ihnen morgenrötlich das Leben dahin. Doch die volle innere Befriedigung mangelt auch hier. Auch hier überwiegt blendender äußerer Schein das echte innere Sein. König Artus zumal ersehnt ebenfalls ein Größeres; ihn erfüllt eine dunkle, halbbewußte Sehnsucht nach dem Übersinnlichen, dem Wunderbaren, er harrt eines Heilandes und eines erhöhten Reiches der Zukunft. Die Rautendelein-Gestalt Niniana, Königin Ginevras eigengeartete Schwester, erscheint der schlafenden Tafelrunde im Zeltlager und

gaukelt mit ihrem wunderkräftigen Rubin allen den Preis ihrer geheimen Sehnsüchte vor — das heilige Gralsrittertum. In diesem Augenblick tritt Merlin auf und zu seinem Unheil erglänzt auch ihm der Zauberring der entfliehenden Schönen. Sein Sehnsuchtsziel wird jetzt ihre Liebe; der Dämon verstrickt sich in irdische Fesseln, der zum All strebende Titan verliert sich an den Genuß des schönen Augenblicks. Wer Träger einer Sendung ist, „wer andre wohl zu leiten strebt", muß für seine Person entsagen, darf nicht nach Glücke trachten, sondern einzig nach seinem Werk. Merlins Wollen aber bleibt nicht unvermischt, der eingeborene Widerspruch wird Herr in seiner Seele, die Leidenschaft zu dem blühenden Menschenkinde sein Glück und sein Unglück. Auch er wird fortan teilhaft des allgemeinen Menschenloses. Aber gerade daß er sich mit einem Schlag als Sohn der Erde, als wahrer Bruder der Menschen fühlt, läßt ihn sich zugleich nun erst recht auch zum Erlöser der Menschheit berufen meinen. Er krönt Artus zum Gralkönig und übernimmt die Führung der ihm begeistert und gläubig Zufallenden zum Montsalvatsch: „Ich bin der Geist! Euch führt der Paraklet!"

Dadurch, daß Merlin sich für die dritte Person der Gottheit, den heiligen Geist, ausgibt, begeht er frevelhaft blasphemische Überhebung, verfällt er der Hybris, der Moira. Er vergißt, daß auch er, wie Satan, nur ein Werkzeug Gottes, nur ein dienendes Glied in dessen Weltplan ist und nicht selbst Anteil hat an der schöpferischen Göttlichkeit. In anderer Weise, als es einst Satan gewünscht, und ohne es zu wissen und zu wollen, wird er jetzt zum Antichristen. Nur der menschliche Wille, der von selbst mit dem Gottes zusammenfällt, führt zur Seligkeit; jede auch die an sich reinste selbständige Willensbetätigung ist Sünde. Nicht Wille und Leistung, nicht Werktätigkeit und Verdienst erwerben dem Menschen das Heil, sondern einzig die Pistis:

> Des Menschen Tat, die einzig kenntliche,
> Ist: Fühlen sich im Stande der Erwählten.

Indem Merlin der Menschheit den Himmel zu erobern sich anheischig macht, greift er in sündhafter Weise Gottes frei waltender

Gnade, der absoluten Prädestination vor. Denn der Gral ist „ein Verhängnis, eine Schickung“, kein Kampfpreis. Auf Montsalvatsch, das selbst vorübergehend zum Schauplatz wird, vertreten Parzival und Lohengrin solche Anschauung in feierlicher Wechselrede. Da erscheint der greise Titurel mit dem Gralsgebot, die Templeisen hätten vor dem annahenden Antichrist das Abendland zu verlassen und im fernen Indien ein neues reines Priestertum zu begründen. Vergebens suchen daher Artus und die Seinen die ersehnte Gralsburg, umsonst durchirren sie zu Tode erschöpft in Mangel und Not die Einöde. Vergebens erklingt ihr immer mehr ermattender Ruf nach Merlin, ihrem Führer, ihrem Verführer. Denn der ist unter der Weißdornhecke im Walde von Briogne zurückgeblieben und wirbt wie ein schmachtender Schäfer in willenloser Liebe zu Niniana befangen um Gegenliebe. Der kleinen seelenlosen Schönheit ein Schauspiel zu bereiten, vergißt sich der wundertätige Magus so weit, in die ewigen Naturgesetze einzugreifen und eine Sonnenfinsternis eintreten zu lassen. Bei Ninianens Tändeln überhört er die Hilferufe der verzweifelnden Artusritter, und schließlich läßt sich der völlig Betörte von ihr als Pfand der Treue das Zauberwort abschmeicheln, durch das ihn der holde Leichtsinn, ohne böse Absicht, alsbald für ewig an diese Stätte bannt, hilflos, willenlos, lebendig-tot. „Es zwingt der irdische Gefährte“, um mit Schiller zu reden, „den gottgebornen Geist in Kerkermauern ein.“ Niniana, das Ewig-Weibliche im Sinne des Ewig-Weltlichen, zieht ihn hinab, Simson erliegt der Dalila und das Rheingold verliert, wer Weibes Wonne und Wert nachtrachtet.

Ein Nachspiel von etwa zweihundertundfünfzig Versen, „Merlin der Dulder“, bildet den dritten und Schlußteil der Dichtung. Eine letzte große Aussprache zwischen Merlin und Satan bedeutet ihren letzten Höhepunkt und Abgesang, die Summe der gewonnenen Welt- und Gotteserkenntnis. Satan nimmt von dem kindisch gewordenen Halbgott den unwürdigen Bann und kündet ihm, daß die Freunde, die in ihm den Heiland sahen und durch ihn zu Gott strebten, nun, von ihm im Stiche gelassen und verführt, in Satans

Bezirk gelangt seien. Dem Gefallenen, der sich in Reue das Haar zerrauft, hält Satan mit dröhnenden Worten die „Weltenpredigt". Seitdem Merlin ihm bei Stonehenge „das Räderwerk der Schöpfung" gewiesen, „des Empyreums keusche Scham" entblößt, ist er verworfen. Gott will sich nicht erklären und darstellen lassen, sondern, „von eigner Majestät umflossen, unfaßbar schweben, dem Verstand zum Trutz". Den Verstoßenen erklärt Satan auch jetzt noch gern aufnehmen und wieder genesen lassen zu wollen. Er bietet ihm „Freiheit, Geist, Zusammenhang im sel'gen labenden Überschwang", wenn er sich von Gott lossage und ihm selbst zufalle. Aber Merlin, obwohl er im tiefsten Elend schmachtet, von all den durchlebten Widersprüchen sich zermalmt fühlt und sich für ewig gelöscht weiß im Buch der Gnaden, bekennt sich in unwandelbarer Sehnsucht zu dem Gott, der ihn hat fallen lassen. Von Satans rasenden Flüchen überhäuft, sinkt er zum Gebet in die Knie und haucht, von dem furchtbar Wütenden angerührt, mit den Worten der ersten Bitte: „geheiliget werde dein Name!" sein Leben aus.

Den quälenden Gegensatz zwischen dem sinnenfreudigen Heidentum der Antike und der weltabsagenden Übersinnlichkeit des mittelalterlichen Christentums zu überbrücken, Ideal und Leben in einer höheren Einheit zusammenzufassen, war das Ziel der Renaissance. Sie war insofern dabei nicht unparteiisch, als sie, der Antipode der bis zu ihr herrschenden scholastisch-gotischen Weltanschauung, nun ihrerseits einseitig dem Diesseits das Übergewicht zu sichern, das Sinnliche zu emanzipieren bemüht war. Und nicht anders gestimmt waren ihre Nachfolger, die Neuhumanisten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts: vor allem Wilhelm Heinse, der sich an die Anschauungen des sechzehnten Jahrhunderts nicht weniger eng anschließt als die jungdeutschen Dichter an ihn selbst. Saint-Simon und die Seinigen, zu denen auch Heinrich Heine gehört, verfochten mit Leidenschaft die Selbstherrlichkeit der Sinne, des Fleisches. Der Versuch des Immermannschen Merlin, die Menschheit aus ihrem Zwiespalt zu erlösen, nimmt die entgegengesetzte Richtung.

Der Dichter läßt ihn mißglücken. Und zwar durchaus nicht nur, weil sein Merlin selbst in sich zwiespältig und damit ein unzulänglicher Träger des Gedankens ist, sondern weil dieser Gedanke nach des Denkers Immermann Überzeugung an sich unvollziehbar, das Problem an sich unlösbar ist. Der Widerspruch ist ein metaphysischer, in sich gegebener, ein uranfänglicher und ewiger. Über den Dualismus, das ist Immermanns Anschauung, kommen wir nun einmal nicht hinweg; er herrscht nicht nur im einzelnen Menschen, sondern im ganzen Weltzusammenhang. Endliches und Unendliches sind zwar eines ohne das andere nicht denkbar, sind durcheinander bedingt und aufeinander angewiesen, aber gleichwohl ewig unvereinbar. Gott und Welt in Eines zusammenfassen wollen, heißt beide verlieren. Der Dichter verlegt den Widerspruch, der der Herr der Welt ist, in die Gottheit selbst hinein, gemäß den späteren Ausführungen im Fichte-Abschnitt seiner „Memorabilien". Auch dort noch vertritt er den Grundsatz, für eine Religionsphilosophie müsse der Gegensatz, die Duplizität das Urphänomen bleiben, versichert, ihm sei ein unerklärliches Mysterium lieber als ein leistenmäßiges Begriffsschema, und stellt bei der Besprechung und Kritik von Fichtes „Anweisung zum seligen Leben" die Frage: „Sollte es denn nun so unvernünftig sein, den Gegensatz, in dem alle Liebe spielt, bis hinauf zu Gott zu verfolgen? Sollte es denkwidrig sein, zu sagen, auch in Gott sei ein Gegensatz gesetzt, ein ewiges Bedürfen und ein ewiges Haben?" Er folgert, alle Kreatur sei aufgetragen und eingeschrieben in Gott, aber selbst als göttlich, und durchbreche dieses Verhältnis im Bewußtsein des Frommen. Im „Merlin" ist der Weisheit letzter Schluß die Überzeugung, daß es für den Menschen Gott gegenüber nichts gibt als völlige Unterwerfung. Die stolze Gnosis an sich wird zum Frevel, die fromme Pistis allein führt zum Heil.

Befriedigt diese „Moral" gedanklich und künstlerisch? Über den Schluß des „Merlin", der anfangs anders geplant war, spricht sich der Dichter ausführlich in einem Brief an Tieck aus, der ihn gefragt hatte, ob die letzten Worte Merlins auch die wahre eigentliche Meinung des Autors ausdrückten. Merlin, antwortet Immer-

mann, sei ihm der „eminente Repräsentant“ jenes modernen zwiespältigen Geistes geworden, von dem er auch in sich manchen Schauder verspürt habe. „Hier war von keiner psychologischen Unwissenheit, von keinem Unglück durch Sünde, nicht von Schuld und Buße die Rede, nein, das Elend an sich, die Andacht ohne Gott, der Untergang der vollkommenen Dinge, eben weil sie vollkommen sind — dieses alles hatte mich ergriffen. Was soll also, kann man fragen, diese Unterwerfung unter Gott ohne Zweck, dieser Schluß, der nichts schließt und nichts löst und von dem Drucke der vorangegangenen Katastrophe das Gemüt nicht zu befreien vermag? ... Vielleicht war etwas, was eine Darstellung des obersten und letzten Widerspruchs sein soll, nur durch den Widerspruch, durch die Inkonsequenz dichterisch abzuschließen, ein vollerer, metaphysischerer Klang hätte vielleicht das Ganze in die Dogmatik und Philosophie getrieben. Die Kräfte des Himmels und der Hölle haben sich bewegt, das Übermenschliche hervorzubringen, eine Figur, die die beiden Pole zusammenknüpft, und es kommt doch in letzter Instanz nur zu einem Beschränkten, Anthropologischen. Mich dünkt, der Künstler mußte sich auf diese Sphäre resignieren.“

Etwas Dogmatisches und Unkünstlerisches haftet dieser Problemdichtung gleichwohl an. So hoch Immermanns Wollen, die Höhe seiner Ziele und die Tiefe seiner Gedanken anzuschlagen sind, das dichterische Können hält mit ihnen nicht gleichen Schritt, und ein reines Kunstwerk ersten Ranges ist auch der „Merlin“ nicht geworden. Er ist wahrhaft groß doch nur in der Anlage. Der Dichter als Subjekt überragt die Dichtung als Objekt. Es fehlt ihr an voller Freiheit und Einheit. Gedanke und Form sind nicht vollkommen die unlösliche organische Verbindung eingegangen, die allein das echte Kunstwerk macht. Nicht „schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen, steht das Bild vor dem entzückten Blick“, sondern Erdenreste ungeformter Stofflichkeit haften ihm noch an. Immermann ist kein Meister der Gedankendichtung wie Schiller, Novalis oder Hölderlin. Sein schöpferisches Formtalent reicht nicht aus, das Abstrakte restlos einzuschmelzen und neu erstehen zu lassen

für die Anschauung. Diese Dichtung, deren zusammenhaltende übergeordnete Idee der Widerspruch ist, leidet zugleich an untergeordneten Widersprüchen gedanklicher und stofflicher Art, die von außen hinzutreten und die Darlegung und Durchführung des Grundgedankens beeinträchtigen. So hebt sich dieser nicht klar und frei genug aus dem Wust überwuchernder Motive heraus. Der Dichter verquickt Wesensverschiedenes und Widerstrebendes, Brüche und Nähte machen sich störend bemerkbar. Er schweißt unter sich selbst nicht immer im Einklang stehende Ideen verschiedener gnostischer Systeme mit mittelalterlichen Legenden nicht ohne Gewaltsamkeit zusammen und unterstellt sich damit selbst dem Zwange gegebener Motive. In dem Gewebe seiner Dichtung verwirren sich nicht selten Kette und Einschlag und erzeugen Knoten. Sein erster Entwurf erfährt während der Arbeit allerlei Wandlungen, die neue Widersprüche in ihn hineintragen. So kommt mancherlei zusammen, um das Werk nicht zu voller Einheit und Geschlossenheit gelangen zu lassen.

Eine gewisse Dunkelheit braucht, wie die in der Zueignung zum „Merlin“ angerufenen Dichter Dante, Wolfram von Eschenbach und Novalis bezeugen, durchaus nicht unkünstlerisch zu sein. Immermann strebte ihnen nach und im Kölner Dom fand er wieder, was er plante: „so ein trüber, brennender, gelbrötlicher Hauch muß über diesen transszendentalen Dingen schweben.“ Aber zu der Dunkelheit der gedanklichen Tiefe gesellt sich bei ihm leider auch noch eine gesuchte und gewollte, die zuweilen die Manier streift. Daß uns manches im „Merlin“ unklar und verworren erscheint, hat aber vornehmlich darin seinen Grund, daß der Dichter selbst nicht zu ganz klarer Durchdringung aller der verschiedengearteten Gedankenmassen vorgedrungen ist, in die er sich hineingearbeitet hat. Auch manchem nur halb Verstandenen und halb Verdauten hat er den Eingang in seine Mythe verstattet und sich hie und da begnügt, stammelnd in Geheimnissen zu kramen, die sich ihm selbst nicht völlig erschlossen haben. Der „Merlin“, in den obendrein auch noch allerlei Anspielungen auf Zeitverhältnisse hineinverkapselt sind, hat von jeher den Auslegern viel Kopfschmerzen

bereitet; schon Tieck verstand manches nicht, worauf ihm Immermann schrieb: „ein ins Spezielle gehendes Deuten würde meine Absichten nicht treffen.“ Aber trotz solchen Absichten spricht hier doch auch ein künstlerisches Unvermögen mit. Der Inder erkennt seine Götter daran, daß ihnen kein Schweiß auf der Stirne steht; Immermanns Werk kann die Mühe und Ermattung der Arbeit nicht verleugnen, und sichtbare Mühe, sagt Marie von Ebner-Eschenbach in einem ihrer feinen Aphorismen, ist zu wenig Mühe: auch der „Merlin“ ist kein schlackenloses Werk.

Das gilt nicht zuletzt von der vielfach spröden äußeren Form. Ihre Mängel stehen einer reinen Wirkung im Wege. Nach romantischer Art sucht Immermann einen großen Reichtum an wechselnden Rhythmen aufzubieten. Etwa die Hälfte der Dichtung ist in Goetheschen Knittelversen abgefaßt; die andere Hälfte bringt fünfhebige Jamben, trochäische Tetrameter, die jüngere Titurelstrophe, Terzinen und Stanzen in buntem Gemisch, wozu noch ein paar eingelegte Lieder und Balladen kommen. Solcher Mannigfaltigkeit ist der schwerbewegliche Dichter nicht gewachsen. Manches bleibt verunglücktes Versexperiment und mitten im höchsten Stil beleidigen uns Stellen, die nichts als platte Prosa sind. Zuweilen ist er von hilfloser Ungelenkigkeit und Plumpheit, versteigt sich in seinen Versnöten zu den gewagtesten Satz- und Wortverrenkungen und ringt durchweg schwer mit dem Reim, der oft hart und gesucht oder von verletzender Unreinheit ist; nur allzu häufig wird der Dichter zum Opfer des Reimzwanges. Fast zu unserer Verwunderung sind ihm zwischendurch aber auch hinreißende Verspartien geglückt. Vor allem in den übrigens schon im alten Roman besonders reizvollen Niniana-Szenen; hier legt er eine duftige Anmut und leichte Beweglichkeit an den Tag, wie wir sie selten bei ihm antreffen. Auch Klingsors Sterbeszene ist wohlgelungen, der tragische Konflikt fesselnd in der Anlage und glücklich in der Ausführung. Zum Besten überhaupt zählen die drei hervorgehobenen Satan-Szenen, die zugleich den pyramidalen Aufbau der ganzen, gut geführten und spannend gesteigerten Handlung bezeichnen. Die Durchsichtigkeit der Archi-

tektonik und der dramatische Rhythmus werden indessen vielfach durch starre Gruppen und unlebendige Redeszenen, durch epische und lyrische Behelfe beeinträchtigt, sowie dadurch, daß Nebensächliches, Episodenhaftes sich unorganisch in die Breite auswächst. Anderseits vermissen wir gelegentlich die ausreichende Motivierung von Hauptsachen; so hätte doch wohl früher das tragische Motiv angeschlagen werden sollen, daß Merlin, wie Achill oder Siegfried, eine einzelne verwundbare Stelle hat, daß ein Wörtlein ihn fällen kann. Aber sonst überragt die Gestalt Merlins neben der Satans in ihrer persönlichen und künstlerischen Geschlossenheit alle anderen Figuren der Dichtung um mehr denn Haupteslänge. Dagegen bleiben die Mitglieder der Tafelrunde und die Templeisen blasse romantische Typen und Schemen; sie sind nur um der Idee des Werkes willen vorhanden und haben kein dichterisches Eigenleben empfangen. Immermann äußerte später einmal: „die Figuren erliegen unter der metaphysischen Rüstung." Er hätte auch sagen können, die metaphysische Grundidee, die ihm die Hauptsache war, leide unter der poetisch-menschlichen Unzulänglichkeit ihrer Träger.

Man soll aber die rein künstlerischen Werte des „Merlin" nicht übersehen oder zu gering einschätzen und das Werk einseitig zur bloßen Problemdichtung herabdrücken wollen. Im Widerspruch gegen Th. Zielinski, der die Mythe mit kundiger Liebe als die Tragödie des Glaubens gefeiert hat, will O. Fischer ihr nur die bescheidenere Bezeichnung einer Tragödie des Gnostizismus zuerkennen. In Merlins Werden, Gedankenflug, Trotz und Untergang spiegle sich die ganze Geschichte, d. h. die Geburt und Entwicklung, die Häresie, die Phantastik, die Katastrophe jenes christlichen Gnostizismus wider, den Immermann in der ihm zugänglichen Literatur dargestellt sah; der Grundgedanke sei nicht so sehr sein als seines Gewährsmannes Neander Eigentum, und der Dichter habe aus des Kirchenhistorikers warnendem Bericht von den religiösen Gefahren der Einbildungskraft und des Eigenwillens die Konsequenzen gezogen. Aber der „Merlin" wäre überhaupt kein Kunstwerk und seine starke Wirkung auf das Gefühl nicht zu erklären, wenn er nur ein abstraktes Stück

Kirchengeschichte symboldramatisch abhandelte. Und hat der Dichter die Gedanken seines Werkes auch keineswegs aus sich selbst geschöpft, so hat er doch die ihm von Haus aus nicht fremden so innig immer wieder in sich durchgedacht, daß ihm das Übernommene schließlich zum eigenen inneren Besitz und sein Werk doch zu einer echten, sehr persönlichen und gehaltvollen Bekenntnisdichtung geworden ist.

Unsere Analyse hat bereits andeutend darauf hingewiesen, wie die Gedankenwelt des „Merlin", trotz ihrer Abhängigkeit vom Überlieferten, Ideen späterer Dichter und Denker vorwegnimmt, wie auffallend modern sie uns Heutige anmutet. Immermann gehört gleich Hölderlin, dessen religiös-mythischer Tragödie „Der Tod des Empedokles" der „Merlin" verwandt ist, zu den Vorläufern und Anregern Richard Wagners, der gleich ihm die großen Sagenstoffe der mittelalterlichen Dichtung großen Neuschöpfungen zugrunde legt, sie zum Mythos erhebt und mit seiner persönlichen Weltanschauung durchdringt; der zumal im „Parsifal", in den Szenen auf der Gralsburg und in Klingsors Zaubergarten, und ferner in den Wartburg- und Hörselbergszenen des „Tannhäuser" die gleichen Gegensätze von christlicher Entsagung und heidnischer Sinnenfreudigkeit behandelt. Auch Hebbel reiht sich geschichtlich an Immermann an: mit seinen der alten Sagendichtung entlehnten Stoffen, seinem Streben, den Mythos in ihnen zu erneuern, mit dem metaphysischen und geschichtsphilosophischen Hintergrunde, den er seinen tiefsinnigen und gedankenschweren Dramen verleiht, und mit dem Pantragismus seiner Weltanschauung. Und nicht minder erscheint Ibsen, der von Hebbel gelernt und sich wie Immermann eifrig mit dem Saint-Simonismus beschäftigt hat, dem Merlin-Dichter verwandt, vornehmlich in seinem großen Julian-Drama, dessen Gegensatz Kaiser und Galiläer, Dionysius und Christus und dessen Ausblick in das dritte Reich der Zukunft der Merlin-Mythe entspricht. Einen ähnlichen Ausblick eröffnet ja Nietzsches Lehre vom Übermenschen, und in seiner Zarathustra-Dichtung begegnen uns, und ebenso in Schopenhauers Pessimismus, Gedanken und Einzelmotive, die sich mit denen Immermanns berühren.

Immermanns flüchtiger Plan, dem „Merlin“ als abschließende Fortsetzung einen „Erlösten Merlin“ folgen zu lassen, kam ebensowenig zur Ausführung wie der Goetheiche, seinen „Prometheus“ in einem „Befreiten Prometheus“ nochmals vorzuführen. Im „Erlösten Merlin“ hätte er chiliastische Gedanken ausgesponnen, die in jener Zeit vielfach umgingen. Besonders der Pietismus hegte sie liebevoll, nachdem schon seit dem Beginn des Jahrhunderts Frau von Krüdener in ihnen geschwelgt hatte, und gerade im Jahre 1832 verkündeten die Irvingianer, das Reich der Herrlichkeit sei nahe, und begründeten daraufhin ihre apostolische Kirche. Nach Immermanns Selbstzeugnis trafen solche Gedanken mit starker Gewalt Punkte seines Innersten. So hatte ihn z. B. auch in der „Edda“ hauptsächlich das „Gemisch von Ursage und später hinzugedichtetem Christlich-Gnostisch-Chiliastischen“ gefesselt. Solche Träume von einem dritten, besseren Reich der Zukunft, in dem durch die Wiederkunft des Herrn alle Widersprüche sich zu heilbringender Einheit lösen, in einem Gottesreich sich zusammenfinden sollten, entsprechen seinem tiefen Erlösungsbedürfnis. Er habe sich, sagt er im „Reisejournal“, immer gehütet, solchen Träumen „Worte zu leihen, weil sie, ausgesponnen, zur Gotteslästerung und zur entnervendsten Geistesschwelgerei führen. Freilich kann uns in unsrem großen Unglücke nur ein drittes Wunder helfen.“ In seinen schon Ende 1828 entstandenen „Chiliastischen Sonetten“ hat er dennoch dem, was in ihm wogte, Worte geliehen und nirgends erscheint uns der derbe Sohn der Erde so tief von der Mystik berührt, der bodenständige Realist der norddeutschen Tiefebene derart heimisch in den Bezirken romantischen Höhenrauches. Sein an Sinn und Wert des Daseins und des Weltzusammenhangs zweifelnder, ja verzweifelnder Geist klopfte bang an allen Türen an, ob nicht irgendeine sich ihm öffnen wolle. So schwärmt er von einer Wiedergeburt der Welt und schwört, dem Jetzt entronnen, des Untertanen Eide fromm dem, der da kommen wird.

Mit dem „Merlin“ glaubte der Dichter seinem Volke ein bedeutendes Geschenk gemacht zu haben. Um so tiefer schmerzte es

ihn, daß auch diesem Werke ein voller Erfolg versagt blieb. „Glaubst Du", schrieb er im Jahre 1834 an den Lieblingsbruder, „daß es keine Spuren in der Seele zurückläßt, Tromlitzens und Spindlers Schriften und die Briefe des verstorbenen Gecken [des Fürsten Pückler-Muskau] Auflage nach Auflage erleben und den ‚Merlin' sparsam dünn abgehen zu sehen?" Die Preßkritik wurde der schwierigen Dichtung keineswegs gerecht, sondern lieferte fast nur unbedeutende, zum Teil sogar sehr verständnislose Besprechungen. Auszunehmen sind die wertvollen Ausführungen Schnaases im „Freimütigen" vom 20. bis zum 25. Mai 1833 und die erst nach Immermanns Tode erschienenen Darlegungen von Üchtritz in den „Blättern für literarische Unterhaltung" vom 14. bis zum 17. August 1841. Selbst ein David Friedrich Strauß tat den „Merlin" oberflächlich als „unverdauliches Gebäck aus abgestandenen Sagen und gnostischen Träumereien" ab. Also nur die dem Dichter persönlich nahe Verbundenen ließen ihm Gerechtigkeit und verdiente Anerkennung widerfahren. In der von Freiligrath 1842 herausgegebenen Immermann-Gedächtnisschrift haben die jüngeren Freunde Gottfried Kinkel und Levin Schücking ihre Stimme vor allem für den „Merlin" erhoben. Zu den Hauptvorkämpfern dieses Werkes gehörte auch Tieck, der zufällig zu der gleichen Zeit in seinem „Hexensabbath" gnostische Ideen, besonders die Bedeutung Lucifers, des „Fürsten der Schönheit", behandelte und Gral- und Artus-Motive anschlug. Er hat dem „Merlin" mehrmals hohe Bewunderung gezollt und geweissagt: „er wird die Nation begeistern und fortreißen." Darin hat er nun freilich geirrt. Der Dichter ist größer als sein Gedicht, seine Kraft dem Stoffe nicht voll gewachsen, das Werk als Ganzes zwiespältig und also nicht höchste Kunst. Wir können des Dichters Witwe und Putlitz nicht folgen, wenn sie in ihrem Immermann-Buche den „Merlin" für sein größtes Werk, das Werk schlechthin erklären. Es ist mit seinem Zug zum Irrationalen und Überweltlichen das Hauptwerk von Immermanns romantischer Richtung; sein Hauptwerk schlechthin stellt vielmehr die größte Leistung seiner realistischen Kunstübung, der „Münchhausen", dar.

Immermann hat seine Mythe nicht für die Bühne geschrieben und keinen Versuch gemacht, es später über sein eigenes Theater zu führen. Im Jahre 1918 hat Friedrich Kayßler seine Berliner Volksbühne mit einer glänzend und stilvoll inszenierten, von einer stimmungsvollen Musik begleiteten Aufführung des Immermannschen „Merlin“ eröffnet, ohne indessen den Nachweis erbringen zu können, daß wir es hier mit einem zu Unrecht übersehenen Bühnenwerk zu tun haben.

Eine Besprechung mit dem Titel „Faust und Merlin“ veröffentlichte Rosenkranz. Sie ist für den Dichter nicht sehr schmeichelhaft. Dagegen pries ihn Geibel als denjenigen, „der den zweiten Faust geschaffen, den gewaltigen Merlin“, selbst ein Mann von so bedeutender historischer und ästhetischer Bildung wie Jakob Burckhardt nennt den „Merlin“ „die wichtigste und unabhängigste Parallele, um nicht zu sagen Ergänzung zum ‚Faust‘“, und Kinkel findet ihn in der Anlage sogar großartiger. Die äußerliche Anlehnung an Goethe geht auch in diesem Immermannschen Werke teilweis bis zur Kopie. Aber man tut dem „Merlin“ unrecht, wenn man ihn an Goethes größter Dichtung mißt, ohne die er freilich so wenig denkbar ist wie die „Papierfenster“ ohne den „Werther“, der „Petrarka“ ohne den „Tasso“, die „Epigonen“ ohne den „Wilhelm Meister“, die „Memorabilien“ ohne „Dichtung und Wahrheit“.

Wie man bei jedem neueren Politiker fragt, welches seine Stellung zu Bismarck sei, und jeden Philosophen auf sein Verhältnis zu Kant untersucht, so hat sich jeder neuere Dichter, zu seiner eigenen Charakterisierung, vor dem Literarhistoriker über seine Beziehung zu G o e t h e auszuweisen. Der mittelbare und unmittelbare Einfluß des alten Goethe auf die Dichter des 19. Jahrhunderts war überwältigend groß und kaum einer hat sich ihm entziehen können. Auch Immermann stand Zeit seines Lebens im Banne Goethes und verrät dauernd die stärkste literarische Abhängigkeit von ihm; auch für ihn war Goethe, nach Novalis' Wort,

der Statthalter des poetischen Geistes auf Erden. „Wir Jüngern sind sämtlich bei Ew. Exzellenz in die Schule gegangen," schrieb Immermann im Mai 1822 bei Übersendung seines dem Altmeister gewidmeten „Edwin", und sechs Wochen später: „Ihre Person hat für uns etwas Mythisches gewonnen, und die Landsleute verehren in Ihnen nicht ein beschränktes Einzelwesen, sondern die Naturkraft selbst, der es gefiel, sich einmal verschwenderisch unter gewissen irdischen Bedingungen zu entfalten." Goethe verfolgte zwar, wie Äußerungen gegenüber Eckermann und dem Kanzler von Müller erkennen lassen, des jungen Dichters Entwicklung nicht ohne Anteil und Wohlwollen, beantwortete aber seine Sendungen bloß in einem Falle und auch in diesem nur sehr knapp, ausweichend und mit kühler Zurückhaltung. Das bedeutete Schonung für den Anfänger, dem er beim besten Willen nicht Anerkennung und Aufmunterung zollen konnte. Immermann aber, in seinem übergroßen Selbstgefühl verletzt, nahm Goethes Schweigen für Stolz oder Gleichgültigkeit und verblendete sich mehr und mehr gegen den großen Dichter, obwohl er tatsächlich fortgesetzt unter seinem mächtigen Einfluß stand und sich dessen auch bewußt war. Ein Kritiker war er ihm schon in seinem doch so warm verehrenden „Brief über die falschen Wanderjahre", schärfer dann in seiner Ajax-Abhandlung. Je drückender das Gefühl in ihm wurde, gegen Goethes einzigartige Größe doch niemals aufkommen zu können, und die Furcht, die eigene Persönlichkeit in der dieses Größeren aufgehen zu sehen, um so bitterer und ungerechter wurde er gegen ihn. Ganz ähnlich wie Schiller vor dem entscheidenden Jahre 1794 rang er mit Goethes Geist um seine Selbstbehauptung und ganz wie Schiller nährte er folgerecht in sich das Gefühl: „dieser Mensch, dieser Goethe ist mir einmal im Wege." Zwischen Haß und Liebe hin- und hergeworfen, schrieb er am 9. März 1831 in sein Tagebuch: „In diesen Tagen eine Art Verzweiflung durchgemacht bei der Durchsicht von Goethes Werken. An die Tätigkeit und allseitige Rezeptivität, die aus den Lebensannalen hervorleuchtet, kann unser Einer nicht von fern reichen. Und doch kleinliche, beschränkte, völlig vorbei-

schießende Urteile, wenn's zu den Resultaten gelangen soll. Ein gewisser Dilettantismus, der überall trotz der Prätension auf Profundum hervorsieht."

So sah er Goethe an, als er den „Merlin" begann, und in dieser Dichtung verirrte sich der einstige trutzige Angreifer Pustkuchens leider selbst ins Lager der Goethe-Gegner. In seiner damaligen, geradezu an Haß grenzenden Verkennung Goethes und in der Überschätzung seines eigenen Könnens wollte er sich wirklich mit Goethe messen und hoffte ihn zu überbieten. „Nach dem Verdienste zu augurieren", schreibt er an Ferdinand, „unterliege ich, mitunter ist aber das Glück im Schwachen mächtig: man muß es erwarten." Und in einem Brief an Tieck äußert er: „Es mag wie Anmaßung klingen, aber ich kann mir nicht helfen; mir scheint es zuweilen, als ob das Gebiet der eigentlichen Poesie im höchsten Sinne erst da beginne, wo Goethe — mit wenigen Ausnahmen — aufhört." In der Kontrastgestalt Klingsors, die daneben auch wohl einige Beziehung auf Hegel hat, unternahm es Immermann, mit Goethe abzurechnen, ihn so darzustellen, wie er ihn damals sah, und es ward ein ungeheuerliches Zerrbild. Nicht anders als für Heine ist Goethe auch für ihn hier der kluge Kunstgreis in seinem kalten-Dunstkreis, ist er der gemütlose Rationalist und genußsüchtige Egoist, der Heide. Er plante ihn damals in Weimar aufzusuchen, tröstete sich aber leicht über die eintretende Behinderung durch die Erwägung, daß ein persönliches Zusammentreffen ihm „wahrscheinlich denn doch" die Figur seines Klingsor verrückt haben würde: so wenig geheuer war ihm bei seiner Darstellung zumute!

Indessen überwand er, anders als die meisten jungdeutschen Dichter, bald die Krise ohnmächtiger Auflehnung und fand sich zu seinem besseren Selbst zurück. Noch ehe der „Merlin" im Druck erschien, trat Goethe vom Schauplatz ab. Sein Tod bedeutet die Wasserscheide in Immermanns so verschiedenartiger Beurteilung des großen Dichters, er ergriff ihn in ungeahnt tiefer Weise: „ich empfinde eine Lücke, die mich alles schal und zerbrochen sehen läßt." Einer ehrenden Aufforderung des Düsseldorfer Theaters folgend,

setzte er sich mit großem Eifer für eine würdige Totenfeier ein, die am 24. April 1832 stattfand. An eine von Immermann sorgfältig einstudierte und wohlgelungene Aufführung des „Clavigo“ schloß sich ein von ihm gedichteter gehaltvoller Epilog, der dem dahingegangenen Meister schön gerecht wird. Und im Herbst widmete er ihm als frommer Pilger einen andächtigen Dienst der Erinnerung, indem er auf der mit Schnaase zusammen unternommenen, in dem Heftchen „Ahr und Lahn“ beschriebenen Reise in Wetzlar des Werther-Dichters Spuren nachging. Im folgenden Jahre bekannte er sich einmal zu der Erfahrung, daß Goethe eben das schon vor dreißig oder vierzig Jahren einfacher und besser gesagt habe, was er selbst auf seine Weise gut und schön gemacht zu haben glaubte. Und fortan wankte und schwankte er nie mehr in seiner aufrichtigen Verehrung, ohne doch je in unkritischen Götzendienst zu verfallen. „Einmal hat uns“, schreibt er 1834 an Ferdinand, „das Geschick ein deutsches Genie zeigen wollen, welches nicht in Erbärmlichkeiten sein Leben verkümmern mußte, sondern dem das Glück harmonische Fülle und Rundung gab, und so gewährt uns sein Gesamtdasein den Trost des Altertums, an dessen Ganzheit wir auch immer wieder unsere Augen stärken, wenn sie die modernen Wirbel und Konfusionen müde gemacht haben.“ In den Jahren 1837, 1838 und 1839 besuchte Immermann Weimar und Goethes Haus; seine eingehende andachtsvolle Schilderung in der „Fränkischen Reise“ schließt: „Hierher soll man junge Leute führen, damit sie den Eindruck eines soliden, redlich verwandten Daseins gewinnen. Hier soll man sie drei Gelübde ablegen lassen, das des Fleißes, der Wahrhaftigkeit, der Konsequenz.“ Ähnlich hatte Goethe zu Rom im Anblick der gewaltigen Bauwerke des Altertums ausgerufen: „hier muß man solid werden!“ Er selbst ist wie Schillers so auch Immermanns Italien gewesen; noch in der „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren“, die, gleichsam sein Testament, kurz nach seinem Tode erschien, hat dieser von der Größe des Dichters, vor allem aber des Menschen Goethe wiederholt Zeugnis abgelegt.

8. Immermanns theatralische Sendung

1832—1837

Wie lehrreich erscheint Immermanns Bild dem deutschen Theater! Kaum ein Stück bleibt von ihm auf dem deutschen Repertoire, aber mancher Schauspieler verbreitet und vererbt Lehren von ihm, mancher Dichter lernt aus seinen Studien.
Heinrich Laube (Das Burgtheater Bd. II, Kap. XXXIV).

Es ist der Geist, der sich den Körper baut.
Schiller (Wallenstein).

Wie das Drama so hatte auch das Bühnenwesen Deutschlands an dem Epigonentum der Zeit vollen Anteil. Von seiner höchsten Höhe, die es in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts erklommen hatte, war es unaufhaltsam herabgesunken und befand sich während der mittleren Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts im Stande seiner tiefsten Erniedrigung. Heinrich Laube, Eduard Devrient und alle anderen Geschichtsschreiber des deutschen Theaters stellen, allein das Wiener Burgtheater ausnehmend, diesen Abschnitt als schlimme Verfallszeit dar, und Immermann beklagt es in einem an den Berliner Generalintendanten Grafen Redern gerichteten Briefe des Jahres 1833 aufs tiefste, daß das Theater, einst eine Nationalangelegenheit und den Gebildetsten wichtig, zum leeren Zeitvertreib geworden und mit der Kultur der Nation in Widerspruch geraten sei. Es war keine Kunstanstalt mehr, von der eine kunsterzieherische Wirkung hätte ausgehen können, sondern eine bloße Vergnügungsstätte. Die Hoftheater, die mit ihren reichen Mitteln am leichtesten kulturfördernd hätten wirken können, dienten, statt von Fachmännern von Höflingen geleitet, in erster Linie den äußerlichen Neigungen der Fürsten, die sie erhielten. Sie suchten sich in prunkvoller Aufmachung zu überbieten und bevorzugten Oper und Ballet. Das Schauspiel und insbesondere die Tragödie war das Aschenbrödel. Politische,

diplomatische und höfische Rücksichten, von einer oft unbegreiflichen Befangenheit und Enge des Blickes zeugend, stellten sich gerade dem hohen Drama auf Schritt und Tritt in den Weg. Alles, was sich groß und frei gab, erschien anstößig, das geschichtliche Drama und zumal das vaterländisch befeuerte, staatsgefährlich. Soziale, religiöse und andere tiefere Probleme waren vollends verpönt. Die breiten Bettelsuppen leichter und seichter Konversationsstücke und das juste milieu des handwerklichen Durchschnitts herrschten durchaus vor, Theaterdichter wie Kotzebue und Raupach behaupteten das Feld. Dieser Geschmack oder Ungeschmack der Fürsten war der gleiche wie der des Massenpublikums, dem in derselben Unselbständigkeit die auf Gelderwerb bedachten und angewiesenen Stadttheater dienten. Verfasser und Zuschauer waren einander wert. Mit der kleinlich gehandhabten Zensur der vormärzlichen Restaurationszeit wetteiferte eine erschreckend flache Kritik, die höher strebenden Dichter nieder- und der Bühne fernzuhalten. Damit wieder hing es zusammen, daß der Schauspielerstand, dem keine großen Aufgaben mehr erwuchsen, außerordentlich sank. Wohl gab es neben dem überwiegenden ungebildeten Kunstproletariat noch hie und da hervorragende Kräfte, aber sie gingen im Virtuosentum auf und bewiesen nur um so augenfälliger, daß es an einem künstlerischen Zusammenspiel fehlte. Die gute Schule, der einheitliche Stil waren verloren gegangen. Kurz, auch auf der Welt der Bretter stellte die Zeit der Kleinen sich dar.

In der Mittelstadt Düsseldorf stand es natürlich womöglich noch schlimmer als in Hauptstädten wie Berlin und Dresden, München und Karlsruhe. Als Immermann seinen rheinischen Wirkungskreis betrat, drängte sich ihm der schreiende Unterschied zwischen der jungen, frisch und glänzend aufstrebenden Kunstakademie und dem äußerlich und innerlich vom tiefsten Verfall zeugenden Theater wahrhaft erschreckend auf. Als Bühnenhaus diente, wie der Dichter in den „Düsseldorfer Anfängen“ ausführt, ein „nichtswürdiges Lokal“, eine „scheußliche Rumpelkammer“, nämlich das am Markt inmitten der Stadt gelegene alte Gieß-

haus, dessen verwitterte Fußböden stets durchzubrechen drohten und dessen Beleuchtung nur ein mattes Dämmerlicht zu erzeugen vermochte. Diesem Musentempel entsprachen die Aufführungen. Immermann sah hier zuerst ein elendes Stück so völlig unzulänglich dargestellt, daß er wenig Neigung verspürte, sich derart fragwürdige Genüsse häufiger zu gönnen. Da hielt er es lieber mit den Dilettanten im guten Sinne, den jungen Malern, und stellte sich für ihre dramatischen Gelegenheitsdarbietungen gern zur Verfügung. Hier lebte und wirkte doch ein echtes künstlerisches Empfinden und sowohl als Festdichter wie als sorgfältiger Spielleiter und flotter Mitspielender ließ er es sich angelegen sein, den zahlreichen Veranstaltungen jener mediceischen Periode von Düsseldorf einen höheren Gehalt zu geben. Aber er war weit entfernt, die dramatische Kunst nur der Geselligkeit dienstbar machen zu wollen. Sie war ihm hoher Selbstzweck und ihre Pflege lag ihm allezeit am Herzen. Was die lebendige Bühne schuldig blieb, suchte er durch seine Vorlesungen dramatischer Meisterwerke, die er 1832 aus der Enge des Hauses in die halbe Öffentlichkeit eines großen geladenen Publikums verlegte, wenigstens einigermaßen zu ersetzen. Er wollte durch sie zunächst den literarischen Geschmack heben und damit zugleich auf höhere Ansprüche an die Schaubühne hinwirken. Er wollte „Säemannsarbeit“ leisten und verfolgte die ausgesprochene Absicht, mit diesen Vorlesungen dem Theater in die Hände zu arbeiten. In ihnen folgte er dem Beispiel Tiecks und Holteis. Unter dem Eindruck der Vorlesungen, die der letztere 1828 in Weimar abgehalten hatte, rechnete Goethe es — in den „Wanderjahren“ — Deutschland zu einem großen Gewinn an, daß der Vortrag trefflicher Dichtung auch außerhalb des Theaters allgemeiner geworden sei, und stellte fest, „daß Vorlesungen die Schule des Wahren und Natürlichen bleiben müssen, wenn Männer, die ein solches Geschäft übernehmen, von dem Wert, von der Würde ihres Berufs durchdrungen sind“. Solch ein Mann war auch Immermann und auch seine Vorlesungen sind eine wertvolle Schule gewesen. Während des Winters las er in einem von den Künstlern

geschmackvoll hergerichteten Saale vor einigen hundert Zuhörern Werke von Sophokles, Shakespeare und Calderon, von Goethe, Schiller und Tieck und als nicht vorgesehene Zugabe sein Hofer-Drama. Neben der geistigen Durchdringung solcher Werke, die immer sein Hauptabsehen war, erntete seine Kunst, den Vers zu meistern, und seine Stimme, die Adolf Stahr „voll, kräftig, klangreich und von größter Ausdauer“ nennt, hohe Anerkennung. Besonders gut lag ihm das Heroisch-Pathetische in der Wiedergabe antiker Tragödien, des Shakespeareschen „Julius Cäsar“ und „Coriolan“, seines eigenen „Alexis“. Dagegen übertrieb er leicht in den komischen Stücken, die er besonders gern wählte, und vermied nicht immer die Klippe, vom Vortrag ins Spiel zu geraten. Hinter Tiecks Leistungen blieben — trotz Stahrs gegenteiliger Ansicht — die seinigen doch wohl zurück.

Daß solche Vorlesungen niemals Aufführungen entbehrlich machen, daß Klavierauszüge — so drückt es Petersen fein aus — niemals die Partituren ersetzen können, war ihm vollkommen klar. Er erblickte in jenen immer nur eine Zwitterkunst. „Es war natürlich, daß der Wunsch rege wurde, einmal doch auch so etwas hier zu sehen“, berichtet er; diesen Wunsch zu erzeugen, war ja gerade sein Ziel gewesen. Das fachmännische Ansehen, das er sich durch seine Liebhaberaufführungen und Vorlesungen erwarb, veranlaßte denn auch die Leitung des Düsseldorfer Theaters, ihn um Einstudierung des „Clavigo“ zu Goethes Totenfeier und seines eigenen „Trauerspiels in Tirol“ anzugehen. Gerade damals rafften sich die Düsseldorfer auf und schufen durch einen Umbau von Grund aus ein rechtes Spielhaus. Wie alle Welt verfolgte auch Immermann den Fortgang des Entstehenden mit reger Aufmerksamkeit. „Eines Tages im Oktober“, so erzählt er, „war ich ganz allein im Gebäude. Schon stiegen die Säulen mit goldenen Knäufen am Proszenium empor, rings herum sah ich Vergoldung, an der Decke bunte Arabesken, auf der Szene standen die zierlichsten Dekorationen, die Gropius soeben gesendet hatte. Auf einmal und blitzartig tat ich mir die Frage: Soll denn hier abermals nur das hübsche

Gefäß gemacht worden sein, aus demselben aber der alte saure Krätzer immer und immer wieder ausgeschenkt werden? Es kam mir so albern vor, meine Seele geriet in eine große Bewegung. Ohne nachzudenken über Hindernisse und mögliche üble Folgen, faßte ich den Entschluß, etwas zu stiften, was so hübsch sei wie die Säulen, die Dekorationen, die Vergoldungen und Arabesken. Wenn ich daran zurückdenke, so muß ich sagen: es war der abenteuerlichste Einfall. Denn ich war fremd am Rhein, dem großen Publikum so gut als unbekannt, bei der Bühne ohne Hebel und Handhabe, und manches, was ich andern lehren wollte, das sollte ich selbst erst noch lernen. Indessen solche Entschlüsse kommen uns wie durch eine verborgene Notwendigkeit. Ich habe dergleichen mehrmals erlebt und es ist immer ein Resultat daraus hervorgegangen."

Immermanns Plan einer Bühnenreform kann nur dem äußerlich hinschauenden Blick als ein Entschluß aus dem Stegreif erscheinen. „Nichts entsteht, als was schon angekündigt ist", lehrt der Naturforscher Goethe; hier gab es eine geschichtliche Sendung zu erfüllen und Immermann war ihr berufener Träger. Es war kein bloßer Zufall, keine Improvisation der Umstände, die ihn zum Bühnenleiter machte. Er brachte eine angeborene Begabung und die Ergebnisse langjähriger Beobachtungen, Erfahrungen und Einsichten für ein solches Amt mit und war sich klar darüber, wo der Hebel zur Besserung einzusetzen habe. Als fruchtbarer Theaterdichter war er mit den Anforderungen und Bedingungen der Bühne, aber auch mit ihren Mißständen, die er am eigenen Leibe hatte spüren müssen, vertraut geworden. Seit den ersten Liebhaberaufführungen seiner Schülerzeit hatte er dem Spiel und der Darstellung eifrige Bemühungen gewidmet und gelegentlich selbst auch ernste dramatische Werke mit hübschem Gelingen in Szene gesetzt und Hauptrollen in ihnen mit entschiedener schauspielerischer Begabung vertreten. Seitdem die Eindrücke von Goethes Lauchstedter Bühne auf den Studenten „formgebend" für sein ganzes späteres Leben geworden waren, blieb Immermann ein leidenschaftlicher Theaterbesucher und versäumte es auf seinen Reisen nie, sich mit

den Bühnen namentlich der größeren Städte bekannt zu machen. So hat er bedeutende Darsteller wie Pius Alexander Wolff, Ludwig und Emil Devrient, Eßlair und Seydelmann, die Schröder-Devrient, die Stich-Crelinger und Karoline Lindner nicht nur wieder und wieder gesehen, sondern in ihren Rollen und schauspielerischen Mitteln förmlich studiert. Den Hauptinhalt seiner umfangreichen, sorgsam geführten Tagebücher bilden eindringliche kritische Erörterungen des Gehörten und Geschauten, bilden neben Urteilen über dramatische Dichtungen solche über einzelne schauspielerische Leistungen und das Zusammenspiel, über Spielplan und Publikum, Bühnenanlage und Regie. Ferner stand er mit Kennern wie Tieck und Holtei in mündlichem und schriftlichem Austausch über Theaterdinge. Kurz, er war theoretisch wie praktisch wohl vorgebildet und geschult, als er seine lange dramatische Tätigkeit mit der des Dramaturgen vertauschte. Dem „Alexis" hatte sich die Bühne versagt, der „Merlin" hatte sie gar nicht erst im Auge. Eben war seine Lust zur Bühnendichtung erloschen, als sein unvermindertes Interesse für das Theater plötzlich eine neue Form und Richtung gewann. Er reiht sich den Dichter-Dramaturgen Lessing, Goethe und Schiller, Tieck, Laube und Gutzkow mit Ehren an.

Es war die von Immermann selbst so stark betonte praktische Seite seines Wesens, der Trieb dieses Willensmenschen zu handelnder Wirksamkeit und leitender Neuordnung, was den Künstler nebenher auch zu kunstpolitischer Betätigung bestimmte. Nachdem er schon bei der Begründung und Ausgestaltung des Kunstvereins der bildenden Kunst, für die er doch mehr nur von außen her angeregt worden war, förderſame Mitarbeit geleistet hatte, faßte er im Herbst 1832 eine gleichfalls genossenschaftlich geartete Pflege der Dichtungsgattung ins Auge, an die er selbst bisher seine Begabung in erster Linie gewandt hatte.

Es handelte sich darum, praktischen Einfluß auf die bestehende Düsseldorfer Bühne zu gewinnen. Eine neue ins Leben zu rufen, verboten schon die für eine Provinzstadt unerschwinglichen Mittel und ferner der Umstand, daß der Pächter und sogenannte Direktor

des Theaters, Derossi, noch für einige Jahre die Konzession besaß. Er war nichts als ein gewerblicher Unternehmer ohne künstlerische Einsichten und Ziele, seine Truppe eine von Spieljahr zu Spieljahr neu zusammengewürfelte Gesellschaft von Dutzendmimen, die es nie zu einem wirklichen Zusammenspiel bringen konnten, sein Spielplan die übliche Musterkarte von schlechtem Allerweltsdurchschnitt, sein Publikum, an nichts Höheres gewöhnt, die breite Masse, die nichts als leichte Zerstreuung sucht. Mit diesem Schlendrian mußte zunächst einmal gebrochen werden, ehe an Besserung zu denken war. Bei dem verunglückten Hamburgischen Unternehmen, dem wir Lessings „Dramaturgie" danken, nahm ein Ausschuß von Bürgern dem Prinzipal Ackermann die Leitung ab, um sie nach eigenen künstlerischen Gesichtspunkten zu führen. So plante Immermann in Düsseldorf, „ein Organ der Gebildeten bei der Bühne" zu schaffen, das „den Direktor und die Truppe in Schule und Zucht nehmen" sollte.

Nach Rücksprache mit gleichgesinnten und freudig zustimmenden Freunden rief Immermann in einem vom 22. Oktober 1832 datierten eingehenden „Promemoria über die Bildung einer neuen Bühne zu Düsseldorf" eine kleinere Anzahl von Kunstliebhabern zur Bildung eines provisorischen Theatervereins auf. Das Publikum selbst, heißt es in diesem Reformprogramm, „müßte zuvörderst durch einen öffentlichen unzweideutigen Akt sein Verlangen nach dem Besseren in besserer Art aussprechen, und es müßte sich entschließen, durch konstituierte Organe und Repräsentanten auf die Bildung einer vollkommneren Bühne für unsere Stadt einzuwirken, auf diesem Wege aber sich den höheren geistigen Genuß, den die Schaubühne, wenn sie wieder Kunstanstalt wird, in so reichem Maße gewährt, selbst verdienen". Es sei mit dem Direktor ein Abkommen zu treffen, das ihn durch Übernahme des Abonnements für mehrere Jahre von der wirtschaftlichen Sorge entlaste, dafür aber sich die Befugnisse ausbedinge, bei der Wahl und Anstellung der Schauspieler, der Zusammensetzung des Spielplans und der Darstellung einzelner klassischer Werke ein entscheidendes Wort mit-

zusprechen. Das letztere war von Anfang an ein Hauptgesichtspunkt Immermanns: an einigen echten dramatischen Gedichten sollte in jedem Winter versucht werden, eine künstlerische Aufgabe würdig zu lösen und durch solche Musterbeispiele auf den ganzen Ton und Stil der Darstellung zu wirken. Hier kündigt sich der Festspielgedanke an, den erst Richard Wagner voll verwirklichen sollte. Es müsse wieder eine gewisse Regel in das Theater eingeführt werden, „in dem zuletzt mehr der Zufall als ein vernünftiger leitender Gedanke zu herrschen schien“, man müsse sich das Ziel setzen, den blühenden Anstalten, die Düsseldorf in seiner Akademie und in seinem Kunstverein besäße, eine Akademie der Redekunst an die Seite zu stellen. Im Dezember begründete sich dieser provisorische Theaterverein und wandte sich in weiteren, wiederum von Immermann verfaßten Aufrufen an die große Öffentlichkeit. Unter den fünfzehn Mitunterzeichnern befanden sich Schadow, der Maler Hildebrandt, Üchtritz, Schnaase, Sybel und, da das Theatergebäude Besitz der Stadt war, auch der Oberbürgermeister. Prinz Friedrich von Preußen nahm sehr bereitwillig den Verein in den erbetenen Schutz und ließ dem kunstfreundlichen Unternehmen fortgesetzt seinen fördernden Anteil zugute kommen. Von seiten der beschränkten Stadtväter, mit denen man unterhandeln mußte, von seiten der am Herkömmlichen klebenden Masse der Bevölkerung und vor allem von seiten des nur in Worten willfährigen, im Herzen aber der Neuerung höchst abgeneigten Pächters erwuchsen Widerstände und Schwierigkeiten in Menge, doch wurde Immermann, der die Seele des Ganzen war und blieb, unter Einsetzung seiner erstaunlich großen Willens- und Arbeitskraft ihrer Herr. Der Vertrag kam zustande und mit ihm zunächst jenes Übergangs- und Mittelunternehmen, aus dem zwei Jahre später das Düsseldorfer Stadttheater erwuchs. Die erste Aufführung des neuen Spieljahrs fand am 8. Dezember statt und wurde mit einem Prolog Immermanns eröffnet.

Es war zu spät, um auf das Ganze noch wesentlich einwirken zu können, man mußte mit dem Gegebenen rechnen. Die Truppe war bereits zusammengestellt, der Spielplan entworfen. Die regel-

mäßigen Vorstellungen besserten sich denn auch in diesem ersten Winter trotz allen Bemühungen kaum. Um so stärker hoben sich von ihnen die eingeschobenen Subskriptionsvorstellungen klassischer Werke ab, die für Immermann „der Nerv der ganzen Sache" waren. An sie wandte er, besonders von Üchtritz unterstützt, mit Feuereifer sein bestes Wollen und Können, für sie verstand er auch die besseren Schauspieler, denen obendrein Geldprämien winkten, hinzureißen; die Maler überboten sich, ihn bei der Inszenierung zu unterstützen, und so kamen Aufführungen zustande, die sich alsbald den Ehrennamen von Mustervorstellungen oder Kunstvorstellungen erwarben. Die erste vom 1. Februar 1833 war der „Emilia Galotti" gewidmet; Schröders „Stille Wasser sind tief" (von Üchtritz geleitet), Calderons „Standhafter Prinz" und Kleists „Prinz von Homburg" schlossen sich an. Der künstlerische und moralische Erfolg war im allgemeinen sehr groß und ermutigend; die leicht entflammten Düsseldorfer zeigten sich wie berauscht. Der Ruf der Immermannschen Mustervorstellungen und Reformpläne, für die er selbst ungenannt in der Presse warb, verbreitete sich rasch und die erstaunten Blicke fingen an, sich nach Düsseldorf zu richten. Der erste Schritt auf dem neuen Wege war geglückt, der nächste Winter mußte entscheiden, ob das Theater auf durchweg neue Grundlagen gestellt werden konnte.

Trotz allen Anforderungen des staatlichen und des dazu noch ohne Entschädigung übernommenen freien Amtes feierte auch der Schriftsteller Immermann nicht. In den gleichen Winter fällt die Bearbeitung seines vor zwei Jahren niedergeschriebenen „Reisejournals" für den Druck. Wie in seiner Lyrik so folgt er auch in ihm und in seinen Prosaschriften verwandter Art formal den Spuren Heines. Von dessen „Reisebildern" war 1830 der zum Teil ja Immermann zugeeignete dritte und im Jahre darauf der letzte Band erschienen. Immermann machte Heine selbst gegenüber kein Hehl daraus, daß Bewunderung und Abneigung gegen das Buch in ihm stritten, aber dessen großer Erfolg war doch wohl

auch mit eine Veranlassung, ihn, den Erfolglosen, auf dieselbe Bahn zu locken. Er machte sich daran, aus seinen ursprünglich gar nicht zur Veröffentlichung bestimmten Reisetagebüchern „ein kleines halbpoetisches Ganze" herzustellen. Anfangs wollte er nur ein mäßiges Heftchen füllen, aber da drangen, so schreibt er an Ferdinand, „Anschauungen, Lektüre, Reflexion, Reminiszenzen, Spitzbüberei der Erfindung so gewaltig zu, daß ein ganzer Band daraus wurde, und es steht mancherlei darin, mehr als ich verantworten kann". Nach Jahren suchte er den tieferen Beweggrund bloßzulegen, der ihn gerade auf dieses Feld getrieben habe: „Jeder innerliche ausgestattete Mensch macht die Erfahrung, daß er sein inneres Leben nicht völlig nach außen hinauszuleben vermag, sondern daß da immer Brüche bleiben. Bei meiner Lebhaftigkeit, Phantasie und Lustigkeit müßte ich eigentlich ganz erstaunlich bunte Abenteuer erleben. Nun aber steht zwischen mir und den Menschen meine Schwerfälligkeit, mein ungelenkes, heftiges und zuweilen grobes Wesen, so daß die Begegnisse ärmer ausfallen, als sie ausfallen könnten. Diesen Bruch zwischen innen und außen zu lösen, schrieb ich das Reisejournal, ich entfaltete mich darin gleichsam zum Immermann in der Idee." Wie bei Heine so ist auch bei ihm das Reisemotiv nur der Hintergrund oder Rahmen des Ganzen, der lose gespannte Faden, an dem sich die Fülle der verschiedensten Dinge aufreihen. Diese sind, um mit den „Wanderjahren" zu reden, „durch Wanderungen einer bekannten Gestalt verknüpft, zwar nicht aus einem Stück, doch in einem Sinne." Nach Heines Muster ist Immermann in dem stark auf das Publikum berechneten Buche bemüht, eine recht bunte Schüssel des Abwechselnden und Anregenden zu bieten. Auch er mischt in diesen Belustigungen des Verstandes und Witzes Erlebnis und Dichtung, Erzählung und Betrachtung, belehrende Abhandlung und freie Novellistik, Gedanken und Bilder, Ernst und Laune, Poesie und Prosa zu sehr subjektiv gehaltenen Feuilletons, die auch dem bloß Skizzenhaften und Aphoristischen breiten Raum gewähren. In den einer etwas absichtlich wirkenden Selbstdarstellung gewidmeten Abschnitten läßt er sich mit großem Freimut nament-

lich über seine politischen Anschauungen aus, ferner über Welt und Menschen, Sitten und Gesellschaft, Religion und Philosophie, Ästhetik und Literatur, Theater und bildende Kunst. Er spricht über Tieck und die altenglische Bühne, über Victor Hugo und den Fürsten Pückler-Muskau, er handelt von seinen eigenen dichterischen Arbeiten und Plänen und macht Vorstudien zu seinem „Merlin“ bekannt. Eine Aphorismenreihe, die ähnlich wie in den „Papierfenstern“ das Buch beschließt, geht auf Gespräche mit Schnaase zurück und knüpft an Solgers „Erwin“ an. Einen Bädeker der besuchten Orte und ihrer Sehenswürdigkeiten zu geben, ist natürlich nicht Immermanns Absicht, doch berichtet er auch davon mehr und sachlicher als Heine und nähert sich damit den späteren Reisebüchern Goethes. Auch sonst ist manches Goethisch. In Frankfurt spinnt Immermann z. B. das Knabenmärchen vom „Neuen Paris“ weiter aus und führt den Pylades aus „Dichtung und Wahrheit“, ins Hoffmannische umgestimmt, leibhaftig vor. Unter Anlehnung an Motive der „Neuen Melusine“ erzählt er sein Heidelberger Schloßmärchen, eine romantische Kosmogenie, die aus einer Nuß die Welt entstanden sein läßt. Das ganze zweite Buch besteht, wie Goethes „Briefe aus der Schweiz“, aus Briefen; sind diese an Frau von Stein gerichtet, so ist die Empfängerin jener wohl die Gräfin Ahlefeldt. Die in das dritte Buch eingelegte Novelle „Die verschlossene Kammer“, stofflich in der Behandlung eines Eheproblems an den „Karneval“ gemahnend, ist wie dieser auch im Stil Goethisch gehalten. In einer anderen Novelle, die gleich der Goethischen von der schönen Mailänderin in verschiedenen unterbrochenen Abschnitten erzählt wird, der „russisch-kurländischen Angelegenheit“, gibt der Verfasser vor, selbst eine Rolle gespielt zu haben. Das dritte Buch enthält ferner die Reste eines älteren Plans, einer Novellensammlung „Die Quarantäne“, durch die der Dichter sich über die auch von ihm ernstlich gefürchtete Choleragefahr hatte hinwegtäuschen wollen. Er hatte gerade damals Karl Wittes Übersetzung des „Dekamerone“ gelesen, und wie hier eine Florentinische Gesellschaft durch geistreich-bunte Unterhaltung Ablenkung von den Schrecken der herrschenden

Pest sucht, so wollte er dort das Entsprechende bieten und zugleich an der Rahmenerzählung zeigen, „daß die Menschen nirgends zu einem ordentlichen Zustande passen und daß der Teufel überall, auch in einem Quarantänehause sein Weltspiel treiben kann“. Als schriftstellerische Gesamtleistung steht das „Reisejournal“ nicht gerade hoch. Zwar hat es inhaltlich mehr spezifisches Gewicht als Heines „Reisebilder“, aber deren in Geist, Witz und Anmut schillernde Darstellungs- und Sprachkunst erreicht es nicht entfernt. Die künstlich lockere Form und manche romanhafte Aufhöhung hat bei Immermann etwas Gequältes und Nachgeahmtes. Das Buch ist bunt und mannigfaltig, aber doch auch ein oft wenig erbauliches Gemisch von gediegener Sachlichkeit und erzwungener Phantastik; manches ist trocken, manches geschmacklos. Gutzkow und Laube (der bald darauf in seinen „Reisenovellen“ die gleiche Straße zog) widmeten dem Buche im Morgenblatt und in der Zeitung für die elegante Welt Besprechungen, die begreiflicherweise besonders an den einseitig-schroffen politischen Auslassungen des Verfassers Anstoß nahmen. Namentlich in Süddeutschland verschnupften diese überscharf den Liberalismus angreifenden Abschnitte stark, wie gerade sie überhaupt einer günstigen Aufnahme des Werkes in erster Linie im Wege standen.

Gleichzeitig schrieb Immermann für die kurzlebige Pariser „Europe littéraire“ des Jahres 1833, in der auch die französische Fassung von Heines „Romantischer Schule“ zuerst erschien, auf Ersuchen der Schriftleitung einen größeren Aufsatz über die neue deutsche Malerei, der unter dem Titel „État de la peinture en Allemagne“ übersetzt wurde. Heine hatte die Schriftleitung auf Immermann hingewiesen und ihn selbst dringend gebeten, die Arbeit zu übernehmen. Der betreffende Brief vom 19. Dezember 1832 ist voll von der alten überschwenglichen Herzlichkeit und Bewunderung, indessen zog sich Immermann in der Folge stillschweigend mehr und mehr von Heine zurück, weil der Mensch seine Hochachtung auf zu harte Proben stellte und der Publizist namentlich in politischer Hinsicht Wege verfolgte, die den seinigen schnurstracks ent-

gegengesetzt waren. Sein Gedanke, den „Almansor“ in Düsseldorf zur Aufführung zu bringen, wurde nicht zur Tat. Heines spätere Schriften, deren innerliche Unwahrhaftigkeit ihn abstieß, las er, einer Äußerung gegen Gutzkow vom Jahre 1838 zufolge, überhaupt nicht mehr. So verlief diese nicht auf echter Herzensneigung und tieferem gegenseitigen Verständnis beruhende, sondern mehr nur äußerlich und zufällig zustande gekommene Dichterfreundschaft im Sande.

Ebenfalls in das Jahr 1833 fällt Immermanns Umarbeitung seines von Heine in den „Reisebildern“ so hoch gefeierten „Trauerspiels in Tirol“ für die Ausgabe in den „Schriften“. Der Dichter hatte von der Düsseldorfer Bühnenwirkung seines Dramas gelernt und fand in Freunden wie Schadow gute Berater. So entstand die zweite Fassung mit dem abgänderten Titel „Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeyer. Ein Trauerspiel“. Mit der gelösten Aufgabe der Umarbeitung meinte Immermann eine poetische Sünde abgebüßt zu haben. „Er lag mir“, schrieb er über den neuen „Hofer“ an Frau von Sybel, „jahrelang mehr auf dem Herzen, als ich mir habe merken lassen, und oft verzweifelte ich im stillen, daß mir die frische Kraft kommen werde zu dieser Arbeit, wo ich zugleich Etwas und Nichts vor mir hatte. Nun ist sie über meine Erwartung rasch und leicht geglückt, und es kommt mir vor, als sei es gut gewesen, daß anfangs allerhand Unkraut und verkrüppeltes Gebüsch das junge Wachstum der Stämme überdeckend geschützt habe, die nun in die Höhe geschossen sind.“ Der Dichter gesteht, manches Bizarre weggeschnitten zu haben, und sagt in der Vorrede zum ersten Bande der „Schriften“, er habe die kleinlichen, sentimentalen Motive, die der früheren Arbeit geschadet hätten, getilgt und es gewagt, das Werk auf ehrliche historische Füße zu stellen. Der „Andreas Hofer“ zeigt eine straffere und strengere Zusammenfassung, die allerdings von seiner Ursprünglichkeit etwas abgestreift hat. Die beiden Fassungen verhalten sich hinsichtlich des Raumes, den sie im Druck einnehmen, etwa wie 7 zu 4. Ganze Szenen und Szenenfolgen wurden gestrichen, so die unglückselige Liebestragödie Elsis und die vielberufene Engel- und Schwert-

vision, obwohl Immermann sie immer noch für einen „dichterischen Lichteffekt“ hielt und nur ungern opferte. Vereinfacht wurde ferner die üble Briefverwicklung, ganz getilgt auch eine hübsche Episode zwischen Hofer und seinem Sohne, die nur zu sehr an ihr Vorbild in Schillers „Tell“ erinnerte. Die Rolle des Nepomuk von Kolb verschwand mit Fug und Recht ganz, die Donays wurde sehr stark beschnitten. Dafür wird ein Teil der Handlung nach Wien verlegt, um den österreichischen Staatskanzler auftreten zu lassen. Der Dichter hat mit der Figur dieses ebenso klugen und geistreich überlegenen wie eleganten und gewandten Diplomaten eine psychologisch feine Charakterstudie geschaffen, das Urbild eines kühlen Opportunitätsgeistes, der nicht mit Gefühlen und Herzen rechnet, sondern die Menschen und Völker nur als Schachfiguren ansieht. Metternich, der auch für den Minister in Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“ Modell gestanden hat, interessierte ihn damals ungemein vom psychologischen Standpunkt; vielleicht wirkten auch Schilderungen seines Freundes Kohlrausch nach, der jenen persönlich kennen gelernt hatte. Eine einsichtige und anerkennende Besprechung Ludolf Wienbargs, die den „Hofer“ als historischer und poetisch dramatischer dem „Trauerspiel in Tirol“ entschieden vorzieht, rückt die Bedeutung der neuen Metternich-Szene für das Drama als solches (er nennt die Neuschöpfung des dritten Aufzuges einen Geniestreich) gut ins Licht: „Wenn man sich vom Staunen über die historische Kühnheit des Dichters erholt, so wird man finden, daß er einem nicht umsonst die Gläser geputzt hat. Wie scharf sieht man nun hierhin, nach den opfernden Diplomaten, dorthin, nach dem geopferten Tirol.“ Auch noch einige andere neue Namen weist das Personenverzeichnis der zweiten Fassung auf; besonders sei Frau Straubing, das kraftvoll unerschrockene Tirolerweib, hervorgehoben, das dem Dichter zu einer hübschen Szene von bodenständigem Humor verhalf. Neu ist ferner die Einführung einiger Prosaszenen in das vorher ganz in Jamben gehaltene Stück. Auch an überzeugender Motivierung, an Schlagkraft und Realistik des Ausdruckes hat es in der Umarbeitung gewonnen.

Erst nach des Dichters Tode gedruckt wurde eine dramatische Gelegenheitsdichtung „Albrecht Dürers Traum“, die Immermann für das Dürer-Fest der Düsseldorfer Maler am 2. Mai 1833 beisteuerte. Das kleine Versdrama fand den freundlichsten Beifall. Der Dichter selbst gab den Helden so erfolgreich, daß er meinte, er könne noch immer als Schauspieler sein Brot verdienen. Das Stück erinnert einigermaßen an „Künstlers Erdewallen“ und „Künstlers Vergötterung“ von Goethe, die ja gleichfalls Beziehungen zur Düsseldorfer Kunst haben. Der erste Auftritt führt den edlen Meister im Gespräch mit seinem gelehrten Freunde Wilibald Pirkheimer vor. Trüben Mutes klagt er ihm seine Lebensenttäuschungen und Künstlerzweifel, wie er bei allem Fleiß und Können es doch zu nichts gebracht habe und unter Verkennung und Undank leide. Allein bleibend entschlummert er auf seinem Ruhebette und in einer Zwischenszene erscheinen ihm, sich selbst deutend und ihn zur Nachschöpfung aufrufend, die symbolischen Gestalten der Melancholia und des heiligen Hieronymus. In der zweiten Szene sehen wir ihn an seiner Staffelei beschäftigt, die großen Bilder seines Traumes in Linien zu bannen. Froh und dankbar ist er seines Künstlertums wieder gewiß geworden, und auch der äußere Lohn stellt sich zur guten Stunde ein. Ganz in das Glück des Schaffens versenkt, immer zeichnend und von dem Entstehenden für sich redend, bemerkt Dürer weder den wieder eintretenden Freund, der den verdienten goldenen Lohn, noch den edlen Herrn Fugger, der ihm die Bürgerkrone von Augsburg überbringt. Neben beides legt Pirkheimer ein huldigendes Schreiben Raffaels und den Adelsbrief des Kaisers, die gleichzeitig eingetroffen sind.

Andere damals keimende dramatische Pläne, der „Erich XIV.“ und „Die Opfer des Schweigens“, blieben teils gänzlich, teils bis auf weiteres liegen. Dagegen entstanden rasch die vierzig Heinisierenden Gedichte des an Frau von Sybel gerichteten „Frühlingscapriccios“. Diese lyrischen Gebilde, an den alten formalen Mängeln krankend und überreich an Reflexion, Konventionellem und selbst Fadem, weisen noch nicht den echten Naturlaut auf, der

uns im „Oberhof" entzückt. Als Kunstwerk bedeuten sie wenig, doch sind sie uns als Lebensbekenntnis wichtig, als Übergang zu einer mehr optimistischen Weltanschauung, die beglückenden persönlichen Erfahrungen ihren Ursprung dankt. Unter der belebenden Wärme gewonnener Freundschaft sind Hoffnung und Glaube in Immermann erwacht und haben ein tiefes Dankgefühl in ihm hervorgerufen. So war der Dichter der „Resignation" und der „Freigeisterei der Leidenschaft" im Körnerschen Kreise zum Dichter des „Liedes an die Freude" geworden. Vor allem rückte Immermanns großes Hauptwerk dieser Zeit ein gutes Stück vor: „Die Epigonen".

Allerlei Anregung gewährten Besuche des Berliner Intendanten Grafen Redern, Schinkels und Willibald Alexis', reichen Genuß das Rheinische Musikfest, das dieses Jahr in Düsseldorf abgehalten wurde. Sein Leiter Felix Mendelssohn begeisterte durch seine trefflichen Leistungen die Düsseldorfer so sehr, daß man dem jungen Meister die Stelle eines städtischen Musikdirektors antrug. Er nahm sie an, doch ausdrücklich nur für einige Jahre. Immermann betrieb den Plan, diese künstlerische Zugkraft zugleich für das Düsseldorfer Theater zu gewinnen, in ihm durch Mendelssohn auch der Oper, auf die der Theaterverein im Gegensatze zu ihm selbst nun einmal nicht verzichten wollte, eine würdige Stätte zu bereiten, doch kam es noch nicht zu festen Abmachungen. Dagegen arbeitete er nur um so eifriger auf sein Ziel hin, durch weiteren Ausbau des Theatervereins die Bühne dem verderblichen Privatpächtertum zu entreißen und als städtische Anstalt auf einen freieren und höheren Stand zu bringen. Daß deren Leitung ihm zufallen müsse, verstand sich für jedermann von selbst. Ein von ihm ausgearbeitetes Programm wurde angenommen und der Beschluß gefaßt, durch Aktienzeichnungen eine Betriebssumme zu schaffen; der nächste Winter sollte zunächst wieder eine Reihe von Mustervorstellungen bringen.

Um sich für die damit bevorstehende Arbeitslast zu erfrischen, gönnte sich Immermann im Herbst die längste und weiteste Reise, die er je gemacht hat; sie wurde ihm durch die Einnahmen aus

den „Schriften“ ermöglicht. Ihr Ziel war, einem lange gehegten Wunsch zufolge, die Heimat seines Andreas Hofer. Zunächst bot sie Gelegenheit, Süddeutschland und die dortigen, von den preußischen abweichenden Verhältnisse kennen zu lernen. Insbesondere sah sich Immermann im Schwabenlande um. Er fand im Kreise der schwäbischen Dichter Uhland und Schwab freundliche Aufnahme. Auch mit Dannecker machte er damals Bekanntschaft und mit dem Schauspieler Seydelmann sprach er sich über seine Theaterziele aus. In München, wohin er — am Hohenstaufen vorbei — über Ulm und Augsburg gelangte, genoß er die Schätze der Galerien und trat in Beziehungen zu Klenze, dem Schöpfer des dortigen neuen Baustils, zu Melchior Boisserée und Schelling. Durch Oberbayern zog er alsdann ins heilige Land Tirol ein, in derselben Weihe- und Wallfahrtsstimmung, mit der er im Jahre zuvor in Wetzlar Goethes Spuren nachgegangen war. Sie umfing ihn — und das vorherrschende Regenwetter vermochte ihr nicht Abbruch zu tun — namentlich in Innsbruck und auf dem Berg Isel. Er beobachtete, wie der langbärtige Sandwirt als mythische Gestalt im Volksbewußtsein lebe, besichtigte die Reliquien von 1809, sprach Speckbachers Tochter und andere, die sich jener Zeit noch erinnerten. Seine Hofer-Handschrift führte er bei sich und arbeitete noch auf der Reise manche Eindrücke hinein. Die wenn auch flüchtige Kenntnis von Land und Leuten setzte ihn in den Stand, die Örtlichkeiten genauer zu behandeln, dem Ganzen mehr Farbe zu geben. Den bayerischen Säbel, den Hofer durch einen merkwürdigen Zufall als Oberkommandant der Tiroler trug und den Immermann in Innsbruck betrachtet hatte, gab er ihm jetzt auch in seinem Drama. Über Salzburg, wo ein plötzlicher Gichtanfall den Dichter zwang, eine Reihe von Tagen liegen zu bleiben und den Plan, bis Wien zu reisen, aufzugeben, ging es nach Berchtesgaden, Linz und dem vor allem den Geschichtsfreund entzückenden „wunderbaren“ Prag und weiter nach Dresden zu achttägigem Aufenthalt. Auch hier sah er sich aufs beste empfangen, zumal von Tieck, der ihn wie zum Hause gehörig betrachtete. Immermann vertrat den Leidenden

als Vorleser und brachte dabei unter dem Beifall Tiecks sein Hofer-Drama zu Gehör. Er besuchte die Galerien und machte in der Bibliothek Studien, die der Turnierdarstellung der „Epigonen“ zugute kamen. Eine weitere Woche brachte er in Berlin zu und zwar als Gast des Grafen Redern. Besonders genoß er den in Düsseldorf schmerzlich vermißten Verkehr mit Gelehrten. Er lernte Alexander von Humboldt und Henrik Steffens kennen und frönte im Umgang mit Schinkel und Rauch seiner „Narrenneigung zur bildenden Kunst“. Er hörte Schleiermacher predigen, suchte Chamisso und Eichendorff auf und sah sich in der Mittwochsgesellschaft von alten Bekannten wie Hitzig und Kugler herzlich aufgenommen. So nahm er eine fast übergroße Fülle von Anregungen und Eindrücken, die in den „Epigonen“ einen Niederschlag fanden, in sich auf und nährte noch einmal die Hoffnung, ganz in die Hauptstadt überzusiedeln. Er sollte Berlin nicht wiedersehen. Nachdem er endlich noch ein paar Tage bei den Lieben in Magdeburg geweilt hatte, traf er am 8. November wieder in Düsseldorf ein. Wie stets hatte er während der ganzen Reise den Theatern große Aufmerksamkeit geschenkt, jetzt nahm ihn das eigene wieder stark in Anspruch.

Es galt, die neuen Mustervorstellungen vorzubereiten. Ihre Mitleitung hinsichtlich der Oper hatte der Theaterverein Mendelssohn übertragen, der sein städtisches Amt inzwischen angetreten hatte. Gleich die erste, von ihm in Szene gesetzte Aufführung des „Don Juan“ wurde von Übelwollenden zur Entfesselung eines häßlichen Theaterskandals benutzt, dessen Spitze gegen den Theaterverein gerichtet war. Der große Ärger darüber war mit schuld daran, daß Immermann an einem lebensgefährlichen Nervenfieber erkrankte, das ihn über die Weihnachtszeit ans Bett bannte. Die darauf folgende langsame Genesung, die ihm viel freundliche Teilnahme bescherte, genoß er ganz wie der Arzt seiner „Epigonen“ nach der gleichen Krankheit. Überhaupt gehörte jede freie Stunde dieses Jahres 1834 dem Roman, und manches Selbsterlebte ging in ihn über. So in die „Bekenntnisse des Arztes“ im 8. Buche

ein tiefes religiöses Urerlebnis des Dichters, das er in seiner Krankheitszeit hatte und mit folgenden, fast wörtlich in den Roman übernommenen Sätzen in seinem Tagebuch verzeichnet: „Es war kurz nach meiner Herstellung. Ich ging gegen Mittag auf der Chaussee nach Hause. Da fühlte ich auf einmal, ohne vorher an Gott gedacht zu haben, seine unmittelbarste Gegenwart in mir, so daß ich nun ganz bestimmt wußte: Er ist. Und zwar nicht als Begriff, Idee, sondern sein Dasein ist ein ganz reelles. Diese Anschauung saß nicht im Kopfe, sondern mehr im Herzen, und ich wußte in jenem Augenblicke auch, daß wir niemals Gott schauen werden, sondern daß die Seligkeit darin bestehen werde, daß Gott in uns, wie ein ewiges Pulsieren der Güte, Unschuld und Schönheit, die Stelle unseres fleischlichen Herzens einnehmen werde. Alles dieses war keine Phantasie, keine Spekulation, sondern eine fast sinnliche Gewißheit. Es dauerte nur wenige Sekunden, auch kann ich den Moment nicht näher beschreiben, denn es würde doch nur auf ausschmückende Trivialitäten hinauslaufen; aber es war ein wahres Gemütswunder."

Solcher Vertiefung in das eigene Innere waren die Forderungen des Tages nicht günstig, vor die sich der Dichter gestellt sah. Die Theatertruppe war schlechter zusammengesetzt als im letzten Jahre und auch der Anteil des Publikums hatte sich verringert. Die innere und äußere Wirkung der Mustervorstellungen war infolgedessen ungleich; Immermann brachte noch den „Egmont", den „Nathan" (mit Seydelmann als Gast), die „Braut von Messina" und seinen „Andreas Hofer" heraus. Zu dieser am 26. April stattfindenden Vorstellung hatte Schirmer die Farbenskizze eines Tiroler Prospekts, Mendelssohn die musikalischen Zutaten geliefert. Der Erfolg war groß und lief in eine Huldigung für den Dichter aus, der mit der Vorstellung selbst sehr zufrieden war. Nicht so mit deren späterer Wiederholung. Aufführungen in Bremen, Leipzig, Dresden und anderen Städten folgten, doch kein zweites Theater wollte und konnte den dritten Akt der Umarbeitung benutzen, in dem der allmächtige Metternich leibhaftig auftrat. Erst im Jahre

1863 gelang es den Bemühungen Laubes, den „Hofer“ auch auf das Wiener Burgtheater zu bringen und ihm einen „Ehrenerfolg“ zu verschaffen; in der Bearbeitung Paul Lindaus brachten später die Meininger das Stück heraus. Gehalten hat es sich auf den Brettern nicht. Doch als Buchdrama wenigstens verdiente es größere Verbreitung und Beachtung. Der Hofer-Stoff ist epischer Natur, aber der echte Hofer-Roman oder das wahre Hofer-Epos ist, trotz mancherlei Versuchen, bis heute noch nicht geschrieben.

Neben den Musteraufführungen gingen auch wieder Immermannsche Vorlesungen her, die mit Calderons „Leben ein Traum“ begannen und mit dem „Ödipus in Kolonos“ schlossen.

Nach Beschaffung eines Aktienkapitals von 10000 Talern und Überwindung mannigfacher Schwierigkeiten kam endlich zustande, was das ideale Ziel der bisherigen Bestrebungen gewesen war: das Theater wurde von der Stadt übernommen und dem Dichter, der an die Herbeiführung der Umwandlung und die Vorbereitung der neuen Gestaltung unendliche, oft schlecht gedankte Mühe gewandt hatte, förmlich und in ehrenvollster Weise die Intendanz angetragen. Er nahm sie erst an, nachdem er die für den Leiter vorgesehenen Befugnisse noch erweitert und andere, zum Besten der Kunst erforderliche Änderungen der Statuten durchgesetzt hatte, und nicht, wie man wünschte, auf fünf Jahre, sondern zunächst einmal probeweis auf ein Jahr. Für diese Zeit erhielt er vom 22. Oktober ab den vom König erbetenen Urlaub; ein städtischer Beamter wurde er damit nicht und den Titel eines Intendanten durfte er offiziell nicht führen. Neben den Intendanten Immermann trat als Leiter der Oper Mendelssohn. Des Dichters Hauptbedingung war gewesen, daß das bisherige Saisontheater eine ständige Bühne würde, damit er über einen festen Stamm von Schauspielern verfügen und mit einem fertigen Spielplan eingeübter Stücke in den Winter treten könne. Es sei unmöglich, mit Eifer und Erfolg die Aufgabe durchzuführen, wenn die Bühne sich jedes Jahr in dem Augenblick auflösen müsse, wo sie nach dem bekannten Laufe der Dinge erst anfange, das zu sein, was man etwa ein gutes

Theater nennen dürfe. Da man in Düsseldorf selbst nicht auch im Sommer spielen konnte, mußte man während dieser Zeit die Truppe in einer Nachbarstadt auftreten zu lassen suchen, teils um die Schauspieler zu beschäftigen, teils um die Kosten der Jahresanstellungen zu bestreiten.

So hatte es Immermann, gerade wie Goethe, vom freiwilligen Leiter eines Liebhabertheaters zum angestellten Intendanten einer stehenden Bühne gebracht und stand vor der schon seit längerer Zeit ernstlich erwogenen Lebensfrage, ob er sein angesehenes Staatsamt ganz aufgeben und sich für immer dem Theater verschreiben solle. Er war entschlossen, sie zu bejahen, falls seine künstlerischen Hoffnungen sich verwirklichten. Aber schon der einjährige Austritt aus dem Dienst erregte bei vielen der ihm Nahestehenden verständnisloses Kopfschütteln. Besonders leid war es ihm, daß auch die Seinigen daheim, die er freilich nicht auf dem Laufenden seiner Pläne gehalten hatte, von diesem Schritt schmerzlich überrascht waren und sich sowohl um seine äußere Zukunft wie um sein Seelenheil aufrichtig besorgt zeigten. In einem seiner eingehenden, als Selbstdarstellungen so wertvollen Bekenntnisbriefe, an Ferdinand gerichtet, begründete der Dichter seinen Entschluß. Mehr noch als die Neigung zum Theater an sich lag diesem die Abneigung gegen den Richterstand zugrunde. Der ihm vom Vater und durch die Verhältnisse nach dessen Tode aufgezwungene Beruf war ihm zuletzt fast unerträglich geworden. Zumal durch den mit ihm verbundenen äußerlich-formalistischen Betrieb widerstrebte er von Grund aus dem Schöpferischen, das Immermann das Beste in sich nennt. Seine ganze Natur beruhe auf dem Bestreben, praktisch und dichtend etwas hervorzubringen, was den Zustand der Welt und der Menschen erhöhe. „Das, was der Mann nach außen scheint, soll er innerlich sein, und ein Richter, der mit unbesieglichem Widerstreben im Herzen sein Amt versieht, ist kein rechter Richter. Das geschilderte Verhältnis war daher nicht ein Kreuz, wie Du es geduldig zu tragen anrätst, sondern ein unsittlicher Zustand, welchen aufzuheben, sobald es möglich war, die Pflicht gebot.“ Jedes Amt,

das ihm eine liberale Beschäftigung gewährt hätte, wäre ihm, versichert der Dichter, willkommen gewesen, und er habe es an Versuchen, zu einem solchen zu gelangen, ja auch nicht fehlen lassen. Mit Vergnügen hätte er an einer öffentlichen Sammlung oder Bibliothek inventarisiert und katalogisiert, weil er da doch Gegenstände vor sich gehabt hätte, zu denen er in einem Bezuge stände. Jetzt sei der Ausweg da, und er wisse vollkommen klar, was er tue. Er hoffe von diesem Schritt weder Ruhm noch Glück noch Dank von der Menge, sondern folge einer inneren Notwendigkeit und sei sich zugleich bewußt, damit einer Sache, die es wert sei, um ihrer selbst willen zu dienen. Trotz ihrem augenblicklichen Verfall sehe er in der Bühne ein wichtiges Kulturmittel und in sich den Mann, sie ihrer Bestimmung näher zu führen. Sein tieferes Innenleben habe durch die äußere Zerstreuung und Weltlichkeit des Theaterwesens nichts zu befahren. Zu den ängstlich Wehrenden und Abratenden gehörte zunächst auch Elise; bald aber wurde sie infolge der künstlerischen Leistungen des Freundes, für die sie wie wenige empfänglich war, die eifrigste Besucherin und Gönnerin seiner Bühne. Dagegen stand seine andere Freundin, Frau von Sybel, von Anfang an auf seiner Seite und war ihm durch Zuspruch und Rat dauernd eine treue Stütze.

Und einer solchen bedurfte er. Denn es wollte zunächst gar nicht recht gehen, wie es sollte. Namentlich waren die alle Anschläge übertreffenden ersten Einrichtungskosten wohl geeignet, schwere wirtschaftliche Bedenken und Sorgen aufkommen zu lassen. Dazu kam ein wahres Hetztreiben von Vorbereitungen aller Art. Die Übernahme des Inventars, das die schlimmste Verwahrlosung aufwies, brachte unangenehme Auseinandersetzungen mit Derossi. Schriftliche Unterhandlungen und mündliche Besprechungen, Ankäufe von Requisiten und Material und nicht zuletzt die Engagements waren zu erledigen. Um geeignete Kräfte zu finden und zu gewinnen, unternahm Immermann eine Reise in die Theaterstädte Aachen, Wiesbaden, Karlsruhe, Baden-Baden; um einen Spielplan aufstellen zu können, las er hintereinander 54 Theaterstücke.

Es ist erstaunlich, daß er dabei immer noch zu sich selbst, bei aller Zerstreuung doch immer wieder zur Sammlung kam. Lange Auszüge zeugen von dem Eifer, mit dem unter vielem anderen der Geschichtsfreund Rankes „Fürsten und Völker von Südeuropa“ las. Er veröffentlichte sogar im „Freimütigen“ dieses Jahres „Düsseldorfer Briefe“, in denen er sich über das ihm von Varnhagen geschenkte Buch „Rahel“ (das ihm keinen reinen Genuß gewährte) und über den Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter (den er ja einst in Münster persönlich kennen gelernt hatte) kritisch aussprach. Für die „Schriften“ arbeitete er die „Verschollene“ um und stellte aus seinen neueren Reisetagebüchern, die vollständig drucken zu lassen ihn der geringe Erfolg seines „Reisejournals“ abhielt, die Aufsätze „Ahr und Lahn“ und „Blick ins Tirol“ zusammen. Hauptsächlich aber rückten die „Epigonen“ dem Abschluß entgegen.

Zur Belohnung für alle Arbeit und um sich für die bevorstehenden Winterstrapazen zu erfrischen, unternahm Immermann im Spätjahr mit der Gräfin eine siebentägige Reise in das nahe Holland, das er längst gewünscht hatte zu sehen. Es ging zu Schiff den Rhein hinab und der Aufenthalt in Rotterdam, dem Haag und Amsterdam gab ihm kräftige und fesselnde Eindrücke von einem eigenartigen Leben und einer reichen Kunstblüte. Das ungedruckt vorhandene Reisetagebuch zeigt, daß manches davon später in dem holländischen Abschnitt des „Münchhausen“ verwertet worden ist. Aber irgendwelche Sehnsucht, dieses Land noch einmal wiederzusehen, empfand der Dichter nicht; er vermißte an ihm und in ihm jeden Schmelz und allen poetischen Duft. Nur einen bleibenden Eindruck nahm er mit, der später dem „Tristan“ zugute kommen sollte: das Meer, das er bei Scheveningen zum ersten und letzten Male geschaut hat. Die Alpen hatten ihn bei aller Bewunderung bedrückt, das Meer zog ihn wie ein uralter Bekannter unbeschreiblich an — er war seiner ganzen Natur nach ein Norddeutscher und ein Tieflandssohn.

Heimgekehrt übernahm Immermann nun im vollen Umfange sein neues Amt, das wie wenige andere einen ganzen und einen starken

Mann verlangt. Devrient bezeichnet einmal als letzte und einzige Quelle der allgemeinen „künstlerischen Demoralisation“ des damaligen deutschen Theaters die Führerlosigkeit. Hier erstand diesem ein wirklicher Führer, hier erscheint eine Herrscherseele, auf einen Herrscherplatz gestellt. Und wenn Laube in seinen „Erinnerungen“ bekräftigt: „darüber ist wohl die Welt einig, daß ein Theater nur monarchisch regiert werden kann“, so entsprach Immermann durchaus dieser Anforderung. Seine natürliche Gabe straffer Zügelführung, verbunden mit voller Sachkenntnis und charaktervoller Hingabe an die Pflicht, sicherte ihm ein hohes Ansehen und die Einheitlichkeit der Leitung, die in der Welt des selbstbewußt auf sein Künstlertum pochenden, äußerst reizbaren und von Ehrgeiz und Eifersucht beherrschten Theatervolkes, zumal in einer Zeit der Verlotterung, unbedingt erforderlich ist. Er hat denn auch als Organisator und Führer seiner Truppe Hervorragendes geleistet. Er hat die große Sache, der zu dienen er unternahm, nicht als ein Spiel, sondern als ein Werk behandelt, nicht mit dem rasch verlodernden Feuer des Liebhabers, sondern mit dem ganzen Ernste des Kenners und Könners, mit dem vollen Einsatz einer ungewöhnlich großen pflicht- und zielbewußten Arbeits- und Willenskraft. Wie hinter allem seinem Tun steht auch hier seine ganze sittliche Persönlichkeit. Darin gleicht er Lessing; aber er konnte mehr ausrichten als dieser einst in Hamburg, weil er, anders als Lessing, sich die entscheidende Stimme in allen Fragen des Schauspielerbestandes, des Spielplans, der Rollenverteilung, der Proben, der Inszenierung, der Aufführung zu sichern in der Lage und streng darauf bedacht war, seine volle Selbständigkeit zu behaupten. Der Verwaltungsrat machte von seinem Genehmigungsrecht kaum Gebrauch, war vielmehr froh, alles in so guter Hand zu wissen. So war denn Immermann Intendant, Direktor, Dramaturg und Regisseur in einer Person. Er vertrat die geistig-literarische Seite ebenso sachverständig wie die praktisch-technische. Er durfte sich rühmen, was z. B. Tieck nicht konnte und weswegen diesem mancher Erfolg versagt blieb, auch das Handwerk des Theaterwesens bis zum letzten Bühnennagel zu

kennen, und seine mimische Begabung befähigte ihn, selbst nach dieser Richtung hin vorbildlich oder doch zielweisend und anregend zu wirken.

Welches waren nun die Hauptgesichtspunkte des Dramaturgen Immermann und in welcher Weise hat er seine Grundsätze in die Tat umzusetzen versucht und verstanden? Mit Recht rechnet es ihm Eduard Devrient in seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ zum Lobe an, daß er sich nicht anheischig machte, ein neues System der künstlerischen Leitung aufbringen zu wollen, da er wußte, daß dies von der Neuberin bis zu Goethe erschöpft worden war. Und Immermann selbst hat es betont, daß die Wiedergeburt der deutschen Bühne keineswegs von einer neu zu entdeckenden Weisheit, sondern von Entschließungen moralischer Art abhängig sei.

Das Theater seiner Zeit war heruntergekommen. Es war daher nur folgerichtig, wenn Immermann zurückging und so die verlorene Höhe wieder zu gewinnen suchte. Er knüpfte an das an, was dem Jüngling schon zur Offenbarung geworden war, an Goethe und den von ihm geschaffenen Theaterstil. Die schlagenden Erfolge, die seine Bemühungen um die Düsseldorfer Bühne gehabt, seien, so erklärt er mit schöner Ehrlichkeit, doch nur darum möglich geworden, weil er vor zwanzig Jahren sich Goethes Leute ungemein scharf angesehen und nicht müde geworden sei, zu grübeln, wie jener es doch mit ihnen so weit habe bringen können, und, als er es heraus hatte, es angewendet habe. Aber er begnügte sich nicht mit verblaßten Eindrücken, sondern studierte Goethes einschlägige Schriften, so seine „Regeln für Schauspieler“. Es ist mehr als bescheiden, es ist geradezu falsch und ungerecht, wenn er seine Bühne einmal eine Epigonin der Weimarischen genannt hat, und er selbst, der so vielfach und lange Epigone war, auf diesem Gebiet war er es am wenigsten. Wie er dem großen Dichter bei aller Verehrung doch stets mit Kritik gegenüberstand, so war er auch niemals bedingungslos auf dessen ja in der Tat teilweis anfechtbare dramaturgische Anschauungen und Maßnahmen eingeschworen. Genau so

wie seinen Goethe studierte er auch Lessing und Friedrich Ludwig Schröder und suchte, ohne sich einem einzelnen Vorbild zu verschreiben, an ihrer Hand den eigenen Weg.

Immermanns Hauptabsehen war auf einen einheitlichen Stil gerichtet. „Des Dichters Werk, dachte ich, entspringt aus einem Haupte, deshalb kann die Reproduktion desselben vernünftigerweise auch nur aus einem Haupte hervorgehen.“ Stets stellte er sich die Doppelaufgabe, jedes Drama in seiner Stileigentümlichkeit geistig zu erfassen und in stillvoll bis ins Kleinste aufeinander abgestimmter, durch sorgsam geübtes Zusammenspiel vor allem den großen Gesamteindruck bezweckender Wiedergabe darzustellen. Stil ist die naturgemäße Blüte eines Organismus, nicht äußerliche Zugabe eines Gebildes; er entwickelt sich von innen und von unten, nicht von außen und von oben her. Um das verlorene Stilgefühl bei Ausführenden und Aufnehmenden wieder zu wecken, mußte Immermann bei den Grundbedingungen einsetzen, Schauspieler und Publikum zunächst kunsterzieherisch beeinflussen. Als ersten Mangel des gegenwärtigen deutschen Theaters bezeichnet er in einem Brief an Devrient, daß der Begriff einer Schule fast ganz verschwunden sei, eine stetige methodische Ausbildung verachtet werde.

Demgemäß wandte Immermann weitaus die meiste Mühe auf ein bildendes Zusammenarbeiten mit seinen Schauspielern. Nach dem von ihm verfaßten „Regulativ“ des Stadttheaters sollte dieses zugleich als Kunstschule jüngeren Talenten Gelegenheit zu ihrer Ausbildung verschaffen. Wohlweislich bevorzugte er bei der Wahl seiner Mitarbeiter die jungen, noch nicht von Manier oder Schlendrian ergriffenen Kräfte, um aus diesem schmiegsamen Material eine einheitliche Gesamtschöpfung zu gestalten. Er war auch so glücklich, einige bedeutende Begabungen zu entdecken und auszubilden, besonders seine erste Liebhaberin Frau Lauber-Versing; auch die später so berühmte Frieb-Blumauer fühlte sich seiner Anleitung verpflichtet. In dieser Schule, die doch immer Kunstschule blieb und nicht in Dressur und Seminarbetrieb ausartete, verlangte Immermann eine sehr strenge und ernste Betätigung, wie

die Schauspieler sie damals keineswegs gewöhnt waren. Die erste, grundlegende Arbeit galt dem Dichter, dessen Werk zum Bühnenleben erweckt werden sollte. Denn darin sah Immermann den zweiten Hauptfehler seiner Zeit, daß der Schauspieler sich über das Gedicht stelle und glaube, erst etwas aus demselben machen zu müssen, statt daß gerade umgekehrt das Gedicht aus ihm etwas machen solle. Daher war es sein erstes, seine Schüler mit dem betreffenden Drama in enge geistige Fühlung zu bringen. Er pflegte das in einem einleitenden Vortrag zu tun, dem Sonderbesprechungen der einzelnen Rollen folgten. In einer Zeit, da man es mit den Proben mehr als leicht nahm, konnte Immermann deren kaum genug abhalten. „Ich las", berichtet er in den „Düsseldorfer Anfängen", „also zuerst das Stück, welches gegeben werden sollte, den Schauspielern vor. Dann hielt ich mit jedem einzelnen Spezial-Leseproben, aus denen sich die allgemeine Leseprobe aufbaute. Ertönten in dieser noch Disparitäten des Ausdrucks, so wurden die schadhaften Stellen so lange nachgebessert, und wo nichts anderes half, vorgesprochen, bis das Ganze in der Rezitation als fertig gelten konnte. Die Aktion stellte ich darauf zuerst in Zimmerproben fest, die oft nur einzelne Akte, zuweilen nicht mehr als ein paar Szenen umfaßten." Und zwar hielt er die Leseproben zu dem Zwecke so lange im Zimmer ab, „damit der Darstellende in den nackten, nüchternen Wänden seine Phantasie um so mehr anspannen lernte, und die falschen Geister, die jetzt durch jeden deutschen Theaterraum flattern, die Dämonen des Gespreizten, Rhetorischen oder der hohlen Handwerksmäßigkeit, nicht verwirrend auf ihn einwirkten. Stand das Gedicht so, ohne alle illusorische Notkrücke, fertig da, dann ging ich mit den Leuten erst auf das Theater. Gegeben wurde das Stück nicht eher, als bis jeder, bis zum anmeldenden Bedienten hinab, seine Sache wenigstens so gut machte, wie Naturell und Fleiß es ihm nur irgend verstatteten." Oft legte Immermann dem einzelnen, um ihn vor den anderen nicht bloßzustellen, auch noch in längeren, diplomatisch gefaßten Briefen seine Einwände und Forderungen dar. Übrigens wirkte er auf Selbständigkeit

hin und verlangte durchaus nicht, daß man es ihm einfach sklavisch nachmache. Kam das Werk endlich zur Aufführung, dann saß es in der Regel auch so gut, daß der Souffleur dieser Bühne ganz fehlen durfte. Solche unermüdliche Sorgfalt der Regie ist dem deutschen Theater erst durch Max Reinhardt wieder zuteil geworden.

So stellte Immermann an seine Mimen nicht minder große Anforderungen als an sich selbst, und oft genug haben sie unter dieser scharfen, manchem gewiß als Pedanterie erscheinenden Zucht geseufzt; aber die Besseren zum mindesten sahen sich bald mitgerissen durch Immermanns selten lobende, vielmehr reichlich Strafgelder verhängende, immer aber gerechte Persönlichkeit, seine überragende geistige Bedeutung, seine Sachkunde, sein aus allem hervorleuchtendes sittliches Streben, das auch dem Schauspielerstande an sich galt, und nicht zuletzt durch die schönen künstlerischen Erfolge. Im ganzen war es doch ein ausgezeichnetes Verhältnis zwischen dem guten Feldherrn und den guten Truppen.

Immermanns dritter Hauptvorwurf gegen die Durchschnittsbühne war das Überwiegen des mimischen Elements über das rezitierende. Das war die Art der virtuosenhaften Manieristen, die in dem Dramaturgen Gutzkow sogar einen beredten Anwalt und Vorkämpfer besaßen. Wenn Immermann demgegenüber, um vor allem den Gehalt der Dichtung auszuschöpfen und dem Dichterwort sein Recht zu geben, in erster Linie auf Schönheit der künstlerischen Rede drang, so folgte er damit Goethes Bahnen, dessen Schule dem Naturalismus der Schröderschen entgegenarbeitete. Indessen hielt er sich auch von den Auswüchsen der Weimarischen Schule fern, deren einseitig auf die berühmte edle Einfalt und stille Größe abgestimmter Idealismus zum Akademisch-Starren und Unpersönlichen neigte und die sich unter den Schiller-Epigonen in eine unnatürliche pathetische Rhetorik, eine schönrednerische, halb singende Deklamation verloren hatte. Immermann hielt klug die Mitte. Stets blieb ihm das Wortgebilde das Übergeordnete, dem der Schauspieler sich nachschaffend hinzugeben habe, aber niemals hat er der schönen Rede das Charakteristische aufgeopfert, ja sogar

in manchen Stücken (z. B. den „Räubern") den Naturalismus neuerer Zeiten vorweggenommen. Das war gerade das Gute und Neue, daß er, weit entfernt, sich auf einen einzigen farblosen Einheits- und Mittelstil festzulegen, sich von Fall zu Fall der stilistischen Verschiedenheit der Dichter und ihrer Werke anpaßte. Damit war er sowohl der Schröderschen Schule der „unpathetischen, einfachen Charakteristik" (um mit Laube zu reden) und Ifflands einseitigem Natürlichkeitsstandpunkte wie Tiecks Hang zu eigenwilliger Phantastik überlegen, die sämtlich im einzelnen Fall der Dichtung Gewalt anzutun geneigt waren.

Auch in seinem Spielplan, dem „A und O einer geistigen Bühne", verschrieb sich Immermann keiner einzelnen Richtung. Er war kein Stürmer und Dränger, kein Revolutionär, sondern ein Reformator. Sehr genau erkannte er, daß die Besserung des Geschmacks nicht von heut auf morgen, sondern nur in allmählichen Übergängen, auf dem Wege fortschreitender Erziehung erfolgen könne. Und aus diesem Grunde dachte er gar nicht daran, sowenig wie Laube, dem er als Theaterleiter und Dramaturg überhaupt am meisten verwandt ist, dem Publikum seine Lieblingskost, an die es nun einmal gewöhnt war und ohne die keine Bühne sich dauernd halten kann, plötzlich zu entziehen. Zu vier Fünfteln weist sein Repertoire nichtklassische Werke auf. Da er, auf Grund eigener Erfahrungen als Dramatiker, das deutsche Publikum zu seinem Bedauern für unpolitisch und dem Heroischen wenig zugänglich, dafür aber von geistigen, religiösen und Familieninteressen beseelt ansah, ließ er dem bürgerlichen Schauspiel, dem „alten, so sehr verachteten deutschen Familienstück" als der „eigentlichen Inkunabel unserer Dramatik" ganz besondere Pflege angedeihen. Darum gab er nicht nur viele Stücke des achtbar-beschränkten, von ihm sogar überraschend hoch eingeschätzten Iffland, sondern beließ dem Publikum auch die bühnenwirksamen Seichtheiten des liederlichen Kotzebue, die poesielosen Machwerke Raupachs, der ihm ein „Pessimum" darstellte, ja duldete sogar wohl oder übel zahlreiche heute längst vermoderte Schauerdramen und Spektakelstücke. Dagegen verhielt er

sich ablehnend gegen den Schwall von Übersetzungen aus dem Französischen und von Victor Hugo gebraucht er einmal dasselbe derbe Mundartwort „quatschen“, das er schon auf die Helden der Julirevolution angewandt hatte. Vor allem schuf er sich einen festen Bestand gut einstudierter klassischer Werke von Lessing, Goethe, Schiller und Kleist; zu Grillparzer hatte er leider nicht das rechte Verhältnis. Trug er so im allgemeinen den praktischen Bedürfnissen und Notwendigkeiten auch unter Hintansetzung seiner künstlerischen Einsichten reichlich Rechnung, so ließ er sich bei der Auswahl der als Mustervorstellungen zu gebenden Werke ausschließlich von künstlerischen Gesichtspunkten leiten. Sie sollten als seltene Festtage das Alltagsgleichmaß bedeutsam überragen und allmählich bei dem Publikum wie bei den Schauspielern den Wunsch und Drang nach dem Höheren erzeugen. Gerade der Zeit und dem eigenen Volkscharakter ferner liegende Dichtungen erschienen ihm geeignet, den Sinn anzuregen und über das Gewohnte zu erheben, die Schauspieler vor neue Aufgaben zu stellen und sie dadurch vor dem Verfallen in Manier zu bewahren. Darum wählte er für seine Mustervorstellungen so gern große Werke fremder Literaturen, um diese einerseits, in ihrem eigenen Stil dargestellt, auf der deutschen Bühne heimisch zu machen und anderseits in ihnen wegweisende Vorbilder hinzustellen. Der Grundpfeiler alles Dramatischen war ihm die mythische Helden-, die Staats- und Volkstragödie, in welcher der Volksgeist mit der Geschichte den innigen Bund eingegangen sei. Seine Absicht, altgriechische Dramen solcher Art wie den „König Ödipus“ aufzuführen, kam leider nicht mehr zur Verwirklichung. Dagegen gingen die bekanntesten Werke Shakespeares in eigenen Bearbeitungen Immermanns ziemlich häufig über die Düsseldorfer Bühne. Und nicht weniger als vierzehnmal brachte er, gleichfalls von ihm selbst überarbeitet, Dramen Calderons. Gerade ihre Fremdartigkeit empfahl sie ihm für seine Zwecke. Er erzielte denn auch mit ihnen besonders rauschende Erfolge, sie bildeten die eigentlichen Glanz- und Hauptanziehungsstücke seiner Bühne, zogen freilich anderseits auch die meisten Angriffe auf sich. Immermann

war nicht blind gegen die den Deutschen unnatürlich berührende Schwelgerei dieses romanischen Barocks und die schwärmende Bigotterie des Spaniers, er war auch nicht frei von einer gewissen Voreingenommenheit für den Liebling der Romantik, aber dessen Formenpracht und poetischer Gehalt schienen ihm doch einen Platz auf der deutschen Bühne gebieterisch zu erheischen.

Das waren die Gesichtspunkte und Grundsätze, mit denen der neue Intendant sein Amt antrat. Am 28. Oktober 1834 eröffnete er das Spieljahr mit dem „Prinzen von Homburg". Ein rasch hingeschriebenes Vorspiel von Immermann, „Kurfürst Johann Wilhelm im Theater", bildete die Einleitung. Es ist ein kurzer Einakter in Prosa und spielt sich zwischen zwei redenden und einer stummen Person ab. Die erste Szene geht auf dem Marktplatz von Düsseldorf vor sich, im Angesichte des ehernden Reiterstandbildes, das eine Art Wahrzeichen der Stadt bildet. Es ist aus der ihr gegenüber befindlichen alten Gießerei hervorgegangen, die sich inzwischen zu dem neuen eben einzuweihenden Theater entwickelt hat. Der Kurfürst war und ist als kunstfreundlicher Förderer des alten Düsseldorf eine volkstümliche Persönlichkeit, und es war somit ein guter Griff des Gelegenheits- und Festdichters, an ihn anzuknüpfen. Der Architekt des Theaterbaus, ein phantasievoller Rheinländer von Frohsinn und Zuversicht, unterhält sich über das eben fertiggestellte Werk und seine Bestimmung mit dem Gehilfen, einem aus der Fremde stammenden Manne von sauertöpfischer Philisterart und nüchtern-kritischer Bedenklichkeit. Zuletzt wendet er sich launig, den Don Juan spielend, an das Standbild und lädt es ein, das Theater zu besichtigen. Dieses nickt, zum Entsetzen des trockenen Famulus, und erscheint, als die beiden in der nächsten Szene drinnen im neuen Hause die Rechnungen nachprüfen, wirklich höchstselbst, bezeugt durch Gebärden dem Entstandenen seinen Beifall und gibt dem Unternehmen gleichsam seinen Segen. Dieses Vorspiel vor und auf dem Theater erhebt keine höheren dichterischen Ansprüche. Lokalpatriotische Anspielungen auf Düsseldorfs Ver-

gangenheit und Gegenwart und kleine Artigkeiten gegen das Publikum sicherten ihm eine gute Aufnahme.

Die Truppe war nicht schlecht zusammengesetzt, aber der Besuch mäßig und der Anteil lau und wenig ermutigend. Auch auf der Bühne wollte noch nicht gleich alles recht klappen, doch die bitterste und folgenschwerste Enttäuschung, die Immermann gleich zu Anfang seiner Intendanz beschieden sein sollte, war der rasche und plötzliche Abfall Mendelssohns.

Immermann und Mendelssohn waren nach Herkunft und Charakteranlage, nach Lebensführung und Lebensanschauung zu verschiedene Naturen, als daß des Dichters sehnliche Hoffnung, in dem verehrungsvoll zu ihm aufblickenden jüngeren Künstler den wahren Freund zu finden, sich hätte erfüllen können. Immermann, ein im Kampf erprobter und reifgewordener Mann des Willens, nahm das Dasein ernst und pflichtstreng, der liebenswürdige Stimmungsmensch Mendelssohn, den die Woge des Lebens über alle Klippen und Untiefen hinwegtrug, nahm es leicht, ein unbekümmerter Genießer. Einer Sache dienend sich hinzugeben und ihr persönliche Opfer zu bringen war nicht seine Art. Er betrieb nur, was ihm selbst diente und seiner Neigung entsprach. Hatte er den süßen Schaum abgeschöpft, so setzte er den Becher ab und langte nach einem frischen. Mit solchem temperamentvollen Leichtsinn hatte er feurig und ohne sich der damit zu übernehmenden Pflichten recht bewußt zu werden, eingeschlagen, als der Dichter den Musiker zu gemeinsamem Wirken an seine Seite lud. Aber es war Strohfeuer gewesen, und Mendelssohn hätte sich darüber klar werden müssen, daß sein Gebiet mehr die lyrische als die dramatische Musik sei. Als die wirkliche Arbeit einsetzen sollte und die natürlichen Widerstände in die Erscheinung traten, erlahmte er und betrieb die Dinge nur um so nachlässiger. Sofort bei Beginn der Spielzeit trat es peinlich zutage, daß er es großenteils versäumt hatte, rechtzeitig die ihm obliegenden Vorbereitungen zu erledigen. Man kam sogleich in die größte Verlegenheit. Die Oper, an sich schon das kostspielige Sorgenkind des Doppelbetriebes, versagte von

Anfang an, und bedeutende Fehlbeträge in den Einnahmen, die dem Ganzen verhängnisvoll zu werden drohten, waren die unausbleibliche Folge. Es kam zu langen brieflichen Auseinandersetzungen zwischen dem Intendanten und seinem um dreizehn Jahre jüngeren Mitarbeiter, mit dem ihn das brüderliche Du verband. Immermann machte diesen zuerst in wohlüberlegten, den Ton echter Freundschaft atmenden Schreiben pflichtgemäß, aber sehr schonend auf seine Versäumnisse aufmerksam. Diese Briefe, in denen sich sein ganzes Gemüt mit sachlichem Ernste paart, sind ein rechtes Spiegelbild seines gediegenen Charakters. Aber der verwöhnte junge Tonkünstler mit seinem Mangel an Selbsterkenntnis zeigte sich empfindlich. Er nahm alles persönlich, um so mehr als ihm die Sache selbst wenig am Herzen lag oder vielmehr bereits zuwider geworden war. Immermann hatte geglaubt, ihm einen lohnenden Wirkungskreis durch das Amt zu eröffnen, jetzt tat dieser so, als habe er mit dessen Übernahme dem Freunde ein Opfer gebracht, und erklärte rundheraus, am Düsseldorfer Theater kein Interesse zu haben. Während Immermann fortgesetzt große Langmut, Mäßigung und Gerechtigkeit bewahrte und dem Freunde immer von neuem goldene Brücken zur Umkehr baute, mußte er von diesem nicht nur knabenhafte Unarten und trotzige Rücksichtslosigkeiten, sondern auch bittere Kränkungen erfahren. Mendelssohn drehte sogar den Spieß um, warf ihm selbst Pflichtversäumnis gegenüber der Oper vor und machte ihn somit für deren Mißlingen verantwortlich. Er benutzte den Anlaß, die Flinte ins Korn zu werfen; schon vierzehn Tage nach Beginn des Spieljahres trat er als ständiger Leiter der Oper von der Intendanz zurück und erklärte sich nur bereit, noch einige einzelne Aufführungen zu dirigieren. Damit stellte er das ganze Unternehmen in Frage, denn sein vielversprechender Name war von erheblichem Einfluß auf die Aktienzeichnungen und auf die Erwartungen des Publikums gewesen. Immermann war bitter enttäuscht und fühlte sich gewissenlos im Stiche gelassen. Aber immer noch suchte er wenigstens die persönliche Freundschaft aus diesem Schiffbruch zu retten. Wiederholt streckte er dem anderen über

das sachlich Trennende hinweg die Hand entgegen und es kam auch zu Versöhnungen, die indessen nicht lange vorhielten. Erst als Mendelssohn auch nach seinem Rücktritt noch sich in die Geschäfte mischte und dabei eine zweideutige und schädigende Rolle spielte, als er gegen den Intendanten wühlte, in Schreiben an den Verwaltungsrat sich Verdrehungen der Wahrheit und Verdächtigungen zuschulden kommen ließ, erst da tat Immermann den unvermeidlichen Schritt und brach förmlich mit dem ehemals geliebten Freunde. Der Verwaltungsrat, der sich eingehend mit diesen Mißhelligkeiten befaßte, stand völlig auf des Dichters Seite und gab ihm auch eine schriftliche Ehrenerklärung. Immermann machte hier eine der schmerzlichsten Erfahrungen seines Lebens und litt nicht wenig unter ihr. „Mit Mendelssohns so frühzeitigem Rücktritte von der Bühne", schreibt er später in den „Memorabilien", „war für mich eigentlich schon die Blüte von dem Unternehmen abgestreift, ehe seine Knospen noch hatten aufbrechen können." Aber weit tiefer noch traf ihn der Verlust eines Freundes, der sich, wie es in einem Brief an Bruder Ferdinand heißt, als ein Schuft gegen ihn betrug. Gewiß war auch er nicht ganz ohne Schuld; auch Mendelssohn mag das Verletzende seiner Schroffheit zu spüren bekommen haben, und für die Bedürfnisse der anspruchsvollen Oper, in der er den mächtigen und verderblichen Feind seines Lieblingskindes, des Schauspiels, erblickte, fehlte es ihm in der Tat an dem nötigen Verständnis. Auch war das amtliche Verhältnis der beiden Freunde zueinander der Natur der Sache nach einigermaßen heikel. Leider waren es gerade die Schattenseiten der beiden liebenswerten Persönlichkeiten, die auf diesem Felde aufeinander trafen. Ohne die gemeinsame Arbeit hätte ihre Freundschaft wohl Bestand gehabt, beide beglückt und bereichert. Und Immermann starb nur zu früh, als daß dem Wunsche nach Versöhnung, den die Jahre in beiden bestärkten, noch hätte Erfüllung werden können. Nach seinem Tode fand Mendelssohn, der die Düsseldorfer Zwischenstellung mit der so erfolgreichen als Leiter der Leipziger Gewandhauskonzerte vertauschte, Worte innigen Schmerzes ob des doppelten Verlustes des Freundes.

Obwohl der begabte Julius Rietz als Musikdirektor in die Bresche sprang, mußte Immermann doch wohl oder übel zu der Masse seiner eigensten Verpflichtungen fortan auch noch die Sorge für die Oper und ihre Leitung mitübernehmen, also auf einem Gebiet arbeiten, das ihm fremd war und ihn nicht befriedigen konnte. So völlig wurde er durch die Geschäfte in Anspruch genommen, daß er nicht einmal zur Hochzeit des geliebten Bruders reisen konnte. Sein sonst so ausführliches und persönlich gehaltenes Tagebuch wird immer knapper und spricht fast ausschließlich vom Bühnenwesen. Er habe diesen Winter gearbeitet wie ein Pferd, versichert ein Brief, und die grauen Haare an seinen Schläfen mehrten sich. Wenigstens durfte er sich geistiger Erfolge rühmen und erfreuen. „Stella“ und „Wallenstein“, „Hamlet“, „Macbeth“ und „König Johann“ erlebten in eigenen Bearbeitungen des Dichters eindrucksreiche Vorstellungen. Und als ein glänzend gelungener Versuch, den besonders freudig die romantischen Maler unterstützten, erwies sich das Wagnis, Tiecks „Blaubart“ auf die wirkliche Bühne zu stellen. Zu den gelungensten Aufführungen zählte Üchtritz auch die der beiden ersten Teile des „Alexis“ am 20. und 21. April 1835. Immermann hatte sein bedeutendstes Drama, dem die Theater von Berlin, Dresden, Frankfurt und Hamburg sich verschlossen hatten, für diesen Zweck nochmals überarbeitet und sehr sorgfältig in Szene gesetzt. Eine zwei Jahre später wiederholte Vorstellung in Düsseldorf hatte indessen wenig Erfolg, und das gleiche gilt von Aufführungen, die während der achtziger Jahre in München, Bremen und einigen anderen Städten unternommen wurden.

Dem geistig-künstlerischen Zusammenwirken mit dem befreundeten Talent Mendelssohns, worauf Immermann sich so sehr gefreut hatte, war nur kurze Dauer beschieden gewesen. Er empfand die Lücke tief und es war ihm eine Art Ersatz, als eine andere Begabung neben ihn trat und damit zugleich der Düsseldorfer Bühne „ein Anteil erwuchs, frisch, herb, seltsam, wie ihre Jugend selbst damals war“. Im November 1834 erhielt er nämlich von Grabbe,

dem er drei Jahre zuvor auf der Reise einen flüchtigen Besuch abgestattet hatte, ganz unvermutet einen Brief, der aus höchster Bedrängnis heraus seine Hilfe erflehte: ein Stübchen in Düsseldorf und bescheiden bezahlte Abschreiberarbeit. Der Brief richtete sich ehrlicherweise nicht an den Dichter Immermann, von dem Grabbe nicht allzuviel hielt, sondern an den Menschen, der ihm Vertrauen eingeflößt hatte. Immermanns Anteil galt umgekehrt gerade dem Dichter, während er mit dem Menschen Grabbe nichts gemein haben konnte. Er erkannte hinter der sonderbaren, ja abstoßenden Hülle dieses von der Natur so stiefmütterlich behandelten, unsteten und unbändig alle Schranken durchbrechenden Menschen ein echtes und erstaunlich großes Talent. Das Gefühl, es sei seine Pflicht, diesem Talent in der Not zu helfen, es zu retten, überwand alsbald die starken Bedenken des auf straffe Selbstzucht gestellten Immermann, sich mit einer so anders gearteten Persönlichkeit in nahe Gemeinschaft einzulassen. „Ich weiß im ganzen Umfange, was das heißt: sich das Schicksal eines Menschen mehr, zu den übrigen Lasten auf den Hals binden, aber Sie sollen nicht zugrunde gehen“; so hatte einst der Geheime Rat Goethe an seinen unglücklichen Schützling Krafft geschrieben. In gleicher Gesinnung lud Immermanns Antwortbrief den Bittenden zu sich und verhieß ihm ein gesichertes Dasein.

Der nie mit dem Leben zurecht kommende Grabbe war um jene Zeit vollends aus der Bahn geschleudert; er war seines kleinen Amtes als Auditeur verlustig gegangen und vor seiner bodenlos gemeinen Xanthippe geflüchtet. Wenige Wochen nach seinem brieflichen Notschrei traf der eben dreiunddreißigjährige Dichter Napoleons und der Hohenstaufen, ein innerlich und äußerlich verwahrloster Mensch, im „eleganten, aristokratischen, geradlinigen Düsseldorf“ ein und nahm sich hier aus wie einer, der vom Monde gefallen ist. Immermann hatte ihm ein Zimmer gemietet und sorgte für seinen Lebensbedarf. Was er wirtschaftlich für jenen tat, überstieg fast seine Kräfte, viel wertvoller noch aber war der geistig-sittliche Halt, den er dem der Leitung so sehr Bedürftigen darbot. Herz-

liche Freundschaft durfte Grabbe nicht erwarten, aber ein tief menschliches Wohlwollen fand er bei Immermann, der nie die Miene des hochmögenden Gönners aufsetzte und sich seiner Handlungsweise auch nie gerühmt hat. Und ein großes Maß von Nachsicht und Geduld brachte der von Natur so strenge Immermann gegen den jüngeren Dichter mit seinen schlechten Manieren und oft kaum erträglichen Ausfällen auf, den er gleichwohl allmählich unter Menschen brachte, auch bei der Gräfin Ahlefeldt einführte. Seine edle Güte, sein stählender Zuspruch, sein schaffensfreudiges Vorbild verfehlten ihre Wirkung auf den Zerrütteten nicht und mit verehrungsvoller Dankbarkeit und Hingabe schloß dieser sich ganz an den älteren Mentor an. Trotz sehr häufigen Zusammenkünften schrieb er ihm täglich noch einen oder zwei Briefe über alles und jedes, was ihn beschäftigte. Seine beinahe achtzig Briefe an Immermann sind fast durchweg „Gehorsames Promemoria“ betitelt und von unten nach oben geschrieben. Das besagt nicht, daß Immermann ihn in ein Abhängigkeitsverhältnis herabgedrückt hat, sondern ist die natürliche Folge seiner menschlichen Überlegenheit; er tat nichts dazu, daß der Sohn des Zuchthausverwalters sich dem Landgerichtsrat gegenüber als Subalternen fühlte und gab. Grabbes Briefe an Freunde betonen immer wieder, daß Immermann ihn „ehrenvoll“, „honorig“ behandle, daß er „außerordentlich“ für ihn sorge, ihn „vom Tode gerettet“ habe. Und Immermann seinerseits versichert noch lange nach dem späteren Bruch, er werde sich an die erste Zeit ihres Umgangs, den Winter 1834 und Frühling 1835, immer mit Vergnügen erinnern. Denn Grabbe war nicht nur der Empfangende, sondern er hatte auch zu geben, und trotz aller Sprunghaftigkeit und Unausgeglichenheit bot er dem anderen doch viel geistige Anregung. Immermann nahm ihn hin, wie er war, mit allen seinen großen Vorzügen und ebenso großen Schwächen. An Genialität war ihm Grabbe weit überlegen, aber durch Willenszucht vermochte er selbst seiner Begabung mehr Dauerndes abzuringen. Widerspruchsvolle Naturen waren sie beide, aber Immermann strebte ehrlich, in organischer Entwicklung diese Widersprüche

möglichst zur Harmonie zu führen, der durch Trunksucht und andere Laster zerrüttete Grabbe gefiel sich in seiner grotesken Gemischtheit und dachte nicht an Selbsterziehung. Alles ist maßlos und ungebärdig bei ihm, und das Widerstreitende liegt ungesondert in ihm dicht beisammen: Gold und Schlacke, geniale Kraft und sittliche Schwäche, pathetische Größe und brutale Roheit, die Kindlichkeit eines wahrhaftigen und gutmütigen Menschen und eine in unerhörten Zoten sich wälzende Gemeinheit, der Titanendrang eines Übermenschen und ein deutliches Minderwertigkeitsbewußtsein, weltfremde Schüchternheit und das anmaßendste, an Größenwahn streifende Selbstgefühl. Immermann bezeichnet ihn als eine Natur in Trümmern, und zwar seien diese Trümmer von Granit und Porphyr gewesen. Er bewunderte in ihm die altsassische Ursprünglichkeit und eine mächtige dichterische Eigenart; der Geist der Geschichte selbst, meint er, sei jenem erschienen und habe ihm manches Wort zugeflüstert.

Ohne unmittelbare Lehre und Zurechtweisung wirkte Immermanns in sich gefaßte Persönlichkeit im schönsten Sinne erzieherisch auf den guten Kern des unseligen Grabbe; diesen befiel eine wahre Arbeitswut, die freilich etwas Krankhaftes nicht verleugnete. Auch den Dichter verpflichtete sich Immermann. Nach seinen Ratschlägen schmolz Grabbe sein mitgebrachtes Hannibal-Drama, wohl seine wuchtigste und erschütterndste Schöpfung, um und eignete es dankbar dem älteren Dichter zu, der ihm auch den Verleger verschafft hatte.

Um Grabbe eine tägliche Unterhaltung zu sichern, gab ihm Immermann einen Freiplatz im Theater, und er rühmt ihm nach, er habe zu den ersten gehört, welche die Eigentümlichkeit der werdenden Bühne erkannten, und begriffen, worauf es deren Leiter ankomme: „Er mäkelte nicht an dem Gelungenen, und sah er auch zuweilen mehr, als ich wirklich bereits erreicht hatte, so war doch dieser Glaube und ein solches Vertrauen, welches in der Knospe schon die aufgeschlossene Blüte erblickt, gerade das, was ich bedurfte und was jeder bedarf, der an einem schwierigen Werke nicht erlahmen soll.“ Die Eindrücke und Anregungen verdichteten sich bei Grabbe

bald zu Aufsätzen in der kleinen Düsseldorfer Zeitschrift „Hermann“ und des weiteren zu einer größeren Abhandlung „Das Theater zu Düsseldorf, mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne“, die 1835 als besondere Schrift erschien. In der Voraussetzung, daß Grabbe sich „durch die Sache zur Sache getrieben“ fühle, hatte der durch die Erfahrungen mit Mendelssohn mißtrauisch gewordene Immermann den Plan begrüßt und gefördert, jenem sein Theaterdiarium und andere Quellen zur Verfügung gestellt, die Handschrift durchgesehen und seinen Wünschen und Zwecken gemäß abgeändert. Die meist feurig zustimmende, aber doch nicht unkritische Schrift ist der Ausdruck von Grabbes Dankbarkeit gegen Immermann; sie trägt wohl hie und da den Anflug einer (gewiß nicht gewollten) Schmeichelei, ist aber im ganzen aus ehrlicher Überzeugung von der Vortrefflichkeit des Geleisteten erwachsen, und ohne im geringsten eine bestellte Klientenarbeit zu sein, hat sie dem Theaterleiter und seinen Zwecken einen wesentlichen Dienst geleistet.

Trotz der künstlerischen Erfolge des abgelaufenen Spieljahres mehrten sich die Enttäuschungen und Schwierigkeiten. Philisterhafte Mitglieder des Verwaltungsrates, die sich getroffen fühlen mochten, nahmen Ärgernis an der romantischen Satire des „Blaubart“, und der Anteil des großen Publikums hielt vollends nicht an. Immermann fühlte, daß er mit seinen strengen Auffassungen von Kunst vielen eigentlich schon unbequem wurde, und machte dem Ungeschmack reichliche Zugeständnisse. Er ahnte bereits das Ende voraus und war nur darauf bedacht, daß sein Werk mit Ehren falle wie ein Held. Vor allem deckten die Einnahmen die Kosten nicht mehr; man hatte bereits den Aktienfonds angreifen müssen und mußte versuchen, andere Mittel flüssig zu machen. Eine von Immermann verfaßte Immediateingabe an den König, die genauen Bericht erstattend um Gewährung eines Zuschusses nachsuchte, wurde abschlägig beschieden.

Wie schon unter Derossi spielte man aus Kassenrücksichten während der Sommermonate im benachbarten Elberfeld. Das Publikum dieser Fabrikstadt stand noch tief unter dem Düsseldorfischen, und die Unbildung der reichen Kaufleute, die Roheit der

Arbeiter und wuppertalisches Muckertum wetteiferten miteinander an Kunstfeindlichkeit. Die Vorstellungen fanden mangels eines Theaterbaues in einer notdürftig zugerichteten alten Reitbahn statt. Immermann, der drei Monate lang immer unterwegs zwischen den beiden Städten war, fühlte sich aufs äußerste abgestoßen von aller „Barbarei", der er in dieser „widerlichen Periode" ausgesetzt war. Hier gab er den „Faust", überzeugt, daß es nur die angekündigten vier Meerkatzen seien, die das Publikum ins Theater lockten. Aber selbst der erhoffte wirtschaftliche Erfolg blieb aus und man mußte ein neues Darlehen von 1000 Talern aufnehmen, um nur ohne Schulden nach Düsseldorf zurückkehren zu können.

Eine weitere Hemmung, die Immermann obendrein als persönliche Kränkung empfand, war es, als die nachgesuchte Verlängerung seines Urlaubs nach eigenem Entscheid des Königs kurz und unfreundlich abgeschlagen wurde: die „alte Furcht vor dem Genie, mit welchem man — wie die „Epigonen" aus eigenster Erfahrung bemerken — in Amt und Stelle nichts zu schaffen haben mochte"; auch Grillparzer hatte das erfahren. Immermann war nicht in der glücklichen Lage, gleich Uhland, als die Regierung ihrem Tübinger Professor den Urlaub zur Ausübung seines Abgeordnetenberufes verweigerte, kurzerhand seinen Abschied zu nehmen. Er mußte sich also in das verhaßte Joch zurückbegeben und versuchen, nebenher auch noch die Theatergeschäfte zu bewältigen. An dem Tage, an dem er seinen Dienst wieder antrat, erfuhr er den Tod seines Feindes Platen und schrieb in sein Tagebuch: „ich wollte, Platen säße im Landgericht und ich läge bei Syrakus begraben." Aber er wollte aushalten bis zum letzten und rieb sich in der Arbeit fast auf. Er brachte sogar für seine Verhältnisse empfindliche Geldopfer. In mutlosen Stunden rief Frau von Sybel sein Pflichtgefühl wach. In diesem neuen Spieljahr 1835/36 brachte er unter anderem „König Lear" und „Romeo und Julia", Calderons „Richter von Zalamea", Terenzens „Brüder" neu heraus, von eigenen Dramen „Die Nachbarn" und die „Schule der Frommen" (unter dem Titel „Tartüffe in Deutschland"). Auch

diesmal wieder begleitete Grabbe die Aufführungen mit Besprechungen, die im Düsseldorfer Fremdenblatt erschienen.

Im Sommer und Herbst 1835, als Immermann monatelang von Düsseldorf abwesend und dazu noch durch die „Epigonen“ sehr stark beschäftigt war, konnte er sich nicht mehr soviel um Grabbe kümmern. Damit verlor dieser seinen besten, seinen einzigen Halt. Er verfiel wieder hemmungslos einem liederlichen Wirtshausleben und anderen ungünstigen Einflüssen, während er sich dem Immermanns entzog. Umsonst versuchte dieser wiederholt, ihn zu sich und auf die rechte Bahn zurückzuführen, er mußte ihn schließlich seines Weges gehen lassen, der ihn immer tiefer und rascher in den unaufhaltsamen Verfall führte. Seine diesjährigen Besprechungen stechen von den früheren auffallend ab. Hatte er in seiner Schrift über das Düsseldorfer Theater „manche Darstellung eines unbedeutenden Stücks, welches als unentbehrliches Zukraut für die Menge, und auch für den Gebildeten zur Abwechslung nötig ist“, übergangen, so kühlt er hier gerade an diesen Darbietungen des Alltagsspielplans und ihren Verfassern sein Mütchen in einer Weise, die dem Theaterleiter sehr unangenehm sein mußte. Aber auch dem „Romeo“, dem „Lear“ gegenüber ergeht sich der Verfasser der Abhandlung „Über die Shakespeareo-Manie“ in den im ganzen recht oberflächlichen Kritiken vorwiegend in sehr abschätzigen und hämischen Ausfällen. Wenn er auch zu wiederholten Malen so rühmend wie früher die hohe Bedeutung der schauspielerischen Darbietungen und der Gesamtleitung und Gesamtleistung des Theaters hervorhebt, so nahm doch Immermann immer stärkeren Anstoß an diesen von einer „engen Verdrießlichkeit“ zeugenden Auslassungen, die er ungerecht und undankbar fand. Wiederholt suchte er einzugreifen, einmal auch mit einer Schroffheit, wegen deren er sich hinterher entschuldigte, allein das Verhältnis wurde immer gespannter und im Februar kam es zum völligen Bruch. Seines baldigen Todes gewiß, verließ Grabbe heimlich und ohne Abschied die Stadt und erlag noch im gleichen Jahre in seiner westfälischen Heimat unter elenden Umständen der-

selben Rückenmarksschwindsucht, an der auch E. T. A. Hoffmann und Heine qualvoll zugrunde gingen. So taktlos vielleicht Grabbes Kritiken waren, wir können Immermann doch nicht recht geben, wenn er sich durch sie persönlich angegriffen fühlte; hier tritt seine leicht reizbare Empfindlichkeit zutage und Grabbes frühere Überschwenglichkeit hatte ihn verwöhnt. Anderseits aber hat er mitnichten die üble Nachrede, die ihm nach dessen Tode erwuchs, und die kränkende Verdächtigung verdient, als habe er jenen mißbraucht und dann beiseite geworfen. Wer wie Schnaase das Verhältnis mitangesehen hat, ist nachdrücklich für Immermann eingetreten, während für Grabbe seine Biographen Blumenthal und Grisebach höchst einseitig Partei genommen haben. Die Schuld liegt wieder auf beiden Seiten. Der eine benahm sich rücksichtslos, der andere pochte auf die Unantastbarkeit des Protektors. Übrigens sind die Kritiken nur der letzte Anlaß, nicht die tiefere Ursache des Auseinandergehens. Die beiden paßten genau so wenig zueinander wie Goethe und Lenz in Weimar, und sie empfanden das auch beide. Immermann konnte sich auf die Dauer mit der Zügellosigkeit nicht abfinden, Grabbe mochte sich nicht „retten“ und in eine Gesellschaft ziehen lassen, in die er nicht hineingehörte; er fühlte sich wohler in seinem alten Element. Es ehrt beide, daß sie später keinen Stein aufeinander geworfen, sich vielmehr gegenseitig in Schutz genommen und entschuldigt haben. Zumal Immermann hat nie den Pharisäer gespielt und nur mit Trauer von Grabbe abgelassen. „Wir sind“, sagt er in dem mit dessen Namen überschriebenen Abschnitt der „Memorabilien“, „nie eigentlich Freunde gewesen. Unser Wesen war zu verschieden. Aber über die Kluft, die uns trennte, reichte bei mir das Gefühl hinaus, welches uns bei dem Anblicke einer gewaltigen Menschennatur erschüttert, die Laokoontisch mit ihren Schmerzen ringt.“ Auch für Grabbe gilt die Kleistische Wahrheit, daß ihm auf Erden nicht zu helfen war.

Im Sommer 1836, als die Truppe wieder in Elberfeld spielte und Immermann durch sein Amt behindert war, sie zu begleiten,

genoß er endlich einmal wieder eine ersehnte Zeit der Ruhe und Sammlung. Sein Tagebuch läßt es deutlich verfolgen, wie er wieder in sich selbst zurückkehrt, wie neue dichterische Pläne in ihm keimen. Nachdem schon Ende 1834 die vier ersten Bände seiner „Schriften" gemeinsam ans Licht getreten waren und vor allem die „Gedichte", den „Merlin", den „Andreas Hofer" und den „Alexis" neu vorgelegt hatten, erschienen, in ihnen die Bände 5 bis 7 füllend, zugleich aber auch als Sonderausgabe, die „Epigonen". Verdiente Beachtung erfuhr die Fülle dieser zum Teil so schwerwiegenden Gaben nicht. Sogar zu einer größeren juristischen Arbeit fand der Dichter nicht nur Zeit, sondern auch Lust, einem „Gutachten über verschiedene Entwürfe zur Gesindeordnung der Rheinprovinzen". Das Verhältnis zwischen Herrschaft und Gesinde interessierte den späteren Verfasser des „Oberhofs"; die geschichtlichen Vorstudien für den Gegenstand und das Organisatorische der Ausführung fesselten den Historiker und Praktiker.

Im September 1836 hatte die Stadt den Besuch des geistreichen Kronprinzen, auf den Immermann gleich so vielen große Hoffnungen setzte, namentlich im Hinblick auf Kunst und Wissenschaft. Zu Ehren des hohen Herrn, der ihm in einer Unterhaltung nur ein paar unverbindliche Liebenswürdigkeiten sagte und seinem Wesen nach ihn wohl eher enttäuschte, hatte er ein Festspiel „Das Mädchen aus der Fremde" verfaßt. Es ist ein kleines allegorisch-märchenhaftes Singspiel mit lebenden Bildern, ganz auf die von Rietz geschaffene Musik und stimmungsvolle Szenerie gestellt. Schillers Mädchen aus der Fremde, der Rheingott und ein Chor von höchst idealen und loyalen rheinischen Landleuten feiern die Fürsten als höchste Förderer der Kunst. Obgleich sehr wohl mit seiner Leistung zufrieden, über die er ausführlich in seinem Tagebuche handelt, hat Immermann die unbedeutende Gelegenheitsdichtung doch niemals drucken lassen.

Am 19. Oktober begann das neue Spieljahr, nach Immermanns Überzeugung das letzte seiner Leitung. Der Elberfelder Sommer hatte mit einem Fehlbetrag von 700 Talern abgeschlossen,

für die der Dichter Bürgschaft leistete. Auch sonst mehrten sich die Schwierigkeiten, aber Immermann hatte nur den einen Gedanken: durchhalten. „Meiner Natur", vertraut er seinem Tagebuch an, „ist nichts mehr zuwider als der Anblick des Sinkens vor dem Untergange. Alles, was menschliche Kräfte unternommen haben, muß wie die Sonne in erhöhter Kraft abscheiden, soll mich die Erinnerung nicht mit einem immer quälenden Stachel peinigen." Sein Ehrgeiz, mit Ruhm vom Schauplatz abzutreten, wurde denn auch erfüllt. Namentlich der „Wundertätige Magus" brachte ihm rauschende Erfolge. Auch Calderons „Tochter der Luft", Kleists „Familie Schroffenstein" und Werke Shakespeares gingen in Bearbeitungen des Dichters unter starkem Beifall über die Bühne. Den Abschluß bildeten am 31. März 1837 Halms „Griseldis" und ein Immermannscher Gesamtepilog. Die Schauspieler hielten bis zuletzt treu zur Fahne ihres Herrn und Meisters. „Diesen muß ich", so rühmt er ihnen nach, „das Zeugnis ehrenhaftesten Fleißes bis zuletzt geben. Ich habe meinen Schauspielern nie geschmeichelt, ich habe ihnen Anstrengungen zumuten müssen, wie sie sonst nirgends den Leuten auferlegt werden, sie haben mir auch durch ihre Trakasserien und Grillen tausendfach Verdruß gemacht, aber in der Hauptsache, in der Lust und Liebe zum Dinge, in der Ausdauer und Beharrlichkeit sind sie Kerntruppen zu vergleichen gewesen, welche sich noch schlagen, wenn auch kein Sieg mehr zu hoffen ist und die Milizen längst davongelaufen sind." Die meisten erklärten sich sogar bereit, einen Teil ihrer Gage aufzugeben, wenn Immermann nur ferner dem Theater seine Kräfte widmen wolle. Auch den Düsseldorfer Theaterfreunden zollte dieser Anerkennung. Sie waren willig, nach dem Gesamtzuschuß von 16000 Talern noch einmal 6000 Taler herzugeben, aber auch damit wäre das Theater nicht zu halten gewesen. Nur eine dauernde Jahresunterstützung hätte es retten können, und die war nicht zu erlangen. Den rheinischen Millionären fehlte es an Sinn und Verständnis für das Werk, und unter den 36 Fürsten Deutschlands, diese Anklage erhebt der Dichter in einem Briefe, fand sich keiner, „der ein komplet

eingerichtetes Theater mit klassischem Repertoire und einer schon feststehenden Tradition und Regel mit geringen Kosten sich erkaufen mochte". Nicht an einem inneren Leiden, sondern einzig und allein aus Geldnot sei ein Institut untergegangen, „welches bestimmt zu sein schien, in die Reihe der rheinischen Kunstanstalten mit einzurücken". Aller Dank und Ruhm in seiner kleinen Gemeinde wog das bittere Gefühl tiefer Enttäuschung in ihm nicht auf, mit dem er blutenden Herzens seiner Musterbühne den Abschied gab.

Rückblickend bekannte Immermann Adolf Stahr, daß bei all der unsäglichen Mühe, bei all dem namenlosen Ärger und Verdruß, den seine Theaterleitung mit sich brachte, dennoch die Freude an seiner erfolgreichen Bühnenwirksamkeit die reinste und höchste gewesen sei, die ihm je ein Schaffen bereitet habe. Gerade darum auch hat er den tiefen Schmerz über den Zusammenbruch seines Werkes niemals ganz verwunden. Er selbst hatte vollauf das Seinige getan und durfte sich schuldlos fühlen. Er hat keineswegs etwa aus bloßem Überdruß, wie Mendelssohn, vorzeitig seine Hand von der Sache abgezogen und er hatte sich wahrlich nicht ausgegeben, als er abbrach. Zu den Aufgaben, die ihm noch vorschwebten, gehörte es z. B., den „König Ödipus", Schillers „Demetrius" (den er für diesen Zweck fortzusetzen gedachte), Tiecks „Fortunat", Byrons „Manfred", Grabbes „Napoleon" der Bühne zu gewinnen.

Das Düsseldorfer Theater stand und fiel mit ihm, der sein Kopf und sein Herz war. Auch er hätte, ähnlich wie nachmals Richard Wagner zu den Bayreuthern, zu den Düsseldorfern sagen können: wenn ihr wollt, so haben wir eine deutsche Schauspielkunst. Aber sie wollten nicht. Und Immermann mußte dieselbe Erfahrung machen, die einst Lessing in Hamburg gemacht hatte, daß nämlich die große Masse auf die Länge nicht mitzureißen ist. Er fand harte Worte über seine „ungebildete, in Wein und Oberflächlichkeit versunkene Rheinstadt", über das „öde, marklose Rheinvolk", auf dessen poesielosem Boden seine poetische Pflanzung hatte

verschmachten müssen. Auch konfessionelle Beschränktheit von katholischer Seite hatte ihm manchen Stein in den Weg geworfen. Ein schändlicher Priester im „Glöckner von Notredame" der Birch-Pfeiffer bewirkte, daß ein von einem Pater verhetzter Volkshaufe den Plan faßte, die angekündigte Wiederholung des Stückes „durch Zischen, Pfeifen, faule Äpfel und Knittel zur Ehre Gottes zu hindern"; es mußte abgesetzt werden. Und Schadow hatte dem Intendanten die ungünstige Rolle, die Lessings „Nathan" den Patriarchen spielen läßt, so sehr zum persönlichen Vorwurf gemacht, daß er den Verkehr mit ihm abbrach; dafür näherte er sich ihm wieder nach der Aufführung des frömmigkeitstrunkenen „Wundertätigen Magus". Daß die Blüte der Düsseldorfer Gebildeten Immermann beim Rücktritt von der Bühne mit einigen schönen Ehrengeschenken begabte, tat ihm zwar wohl, entsprach aber doch nicht dem Dank und Lohn, auf den er Anspruch hatte, und was nützte es viel, daß Grabbe regelmäßig, Schnaase oder Frau von Sybel gelegentlich in Lokalblättchen über seine Vorstellungen rühmend berichteten, wenn die weitere, größere Presse, wie er ihr vorwarf, es sich zu wenig angelegen sein ließ, seinem Streben den nötigen Widerhall und nachhaltige Förderung zu werben. Eine Hauptursache des Zusammenbruchs lag wie in vielen verwandten Fällen so auch hier darin, daß sich die auf beschränkte Mittel angewiesene Bühne nicht, wie er nachdrücklich verlangt hatte, auf das Schauspiel beschränken konnte, sondern auf dessen Kosten auch die unersättliche Oper pflegen und miternähren mußte.

Immermann hat auf das Bühnenwesen verhältnismäßig so viel Kraft und Zeit verwandt wie Goethe auf die Naturforschung, und wie der Dichter Goethe zugleich dauernd der Geschichte der Naturwissenschaften angehört, so gebührt dem Dichter Immermann auch ein Ehrenplatz in der Geschichte des deutschen Theaters. Seine Dramen leben nicht mehr auf der Bühne, wohl aber zehrt diese noch heute vielfach von den Mustern und Anregungen, die der Düsseldorfer Dramaturg ihr gegeben hat. Gerade diese Leistungen zählen zu seinen am wenigsten bestrittenen und fruchtbarsten.

In den „Düsseldorfer Anfängen" beantwortet der schwarze Domino Immermann die Frage des blauen Dominos Schnaase, ob er nicht die Geschichte des Düsseldorfer Theaters unter seiner Leitung schreiben wolle, mit den Worten: „Ich kann kaum sagen, ich will sie schreiben, sondern es muß geschehen. . . . Ich habe die Pflicht, denn ich allein kann doch nur von dem inneren Mechanismus der Anstalt und ihren Gedanken im Einzelnen Rechenschaft geben." Und zwar solle diese Schrift dem großen Publikum zeigen, auf welche Weise man etwa die Reorganisation der deutschen Bühne beginnen könnte. Daß Immermann seine Düsseldorfer Dramaturgie, ein Buch, das zugleich eine Tat geworden wäre, nicht geschrieben hat, bleibt ein schwerer Verlust. Er ist über den Vorarbeiten zu dem großangelegten Werke hinweggestorben. Einigen Ersatz bietet das gewaltige dramaturgische Material, das die Hauptmasse seines literarischen Nachlasses ausmacht: Regie- und Souffleurbücher, Theaterdiarien und sonstige Tagebücher, dazu zahlreiche Briefe dramaturgischen Inhalts an Eduard Devrient, Tieck und andere, Berichte solcher, die als Schauspieler oder weitere Mitarbeiter — wie Üchtritz — oder bloße Miterleber Zeugen seiner Wirksamkeit waren.

In seiner „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" hat Devrient „Immermanns Direktion" ein ganzes eigenes Kapitel gewidmet. Bei hoher Anerkennung im ganzen gehört doch auch er zu denen, die im einzelnen Widerspruch erhoben haben gegen die „gelehrte Bühne". Wie jeder Schauspieler geneigt, die Mimik über die Rede zu stellen, gelangt er in seinem ja überhaupt von Doktrinarismus nicht freien Werke auch zu einigen voreingenommenen und schiefen Urteilen über Immermann. Befremdend ungerecht ist Erich Schmidt, wenn er in Immermanns Musterbühne nur ein merkwürdiges Experiment erblicken will, „eine Probe des edelsten und angestrengtesten Dilettantismus, ein in dauernde Verhältnisse schlechthin unübertragbares Privatunternehmen mit wesentlich literarischen Zielen, eine Verkörperung von Wünschen Tiecks". Schon Devrient hatte betont: „der Vorwurf eines exklusiv-gelehrten Repertoires trifft Immermann noch viel ungerechter als er Tieck, getroffen hatte." Wenn

Immermann auch Calderon und Tieck aufführte, so geschah es in klugem Hinblick auf den durch die Malerschule und die Vorherrschaft des Katholizismus besonders geeigneten Boden Düsseldorfs. Aber viel öfter als sie erschienen Schiller und Goethe als die eigentlichen Säulen seines künstlerischen Spielplans auf der Bühne. Und den Platz unmittelbar nach Schiller nimmt Raupach ein. Im ganzen hat Immermann dem Publikum und der Kasse eher zu viel als zu wenig Zugeständnisse gemacht. Es ist bezeichnend, daß er doppelt so viel Lustspiele als Trauerspiele gab, und wie wenig exklusiv er war, mag die Tatsache belegen, daß er sogar einem Bauchredner seine Bühne für einen Abend einräumte! Vor mehr als dreißig Jahren hat Fellner in seiner „Geschichte einer deutschen Musterbühne“ Immermanns Leistungen sorgsam erforscht und warm gewürdigt, wozu schon Grabbe tüchtig vorgearbeitet hatte, und neuerdings hat Wittsack auf Grund neuerschlossener Quellen eine Nachlese gehalten. Immermann besaß den Blick für das Bühnenwirksame und dazu den Wagemut, es auch mit dem Fernliegenden und Fremdartigen zu versuchen. Das gilt besonders hinsichtlich Shakespeares und Calderons, der dramatischen Dioskuren der romantischen Schule. Namentlich um die Einbürgerung Shakespeares auf dem deutschen Theater hat er sich verdient gemacht, den Spanier übrigens durchaus nicht etwa als erster und einziger ihm anzunähern gesucht. In seinen siebenundzwanzig Bearbeitungen zeigt er sich meist als geborenen Dramaturgen. Wollte Tieck den Dichter, vor allem seinen Großmeister Shakespeare, mit geradezu philologischer Treue vorführen und schlug der Bearbeiter Laube alles über einen Leisten, so war Immermann bestrebt, einerseits frei und kühn kürzend und rundend stets der Theaterwirkung Rechnung zu tragen, anderseits aber auch in feiner Anpassung jedem Dichter seinen Stil zu wahren. Und ebenso hielt er es in seinen Bühneneinrichtungen. Sein „Hamlet“ und „König Johann“ verdienen dauernde Beachtung. Dagegen sind seine Zusammenziehung des ganzen „Wallenstein“ in einen einzigen Fünfakter und seine Bearbeitungen von Schillers „Räubern“ und Kleists „Familie Schroffenstein“ Entgleisungen. In

der Zeit der Meyerberschen Prunk- und Schauopern hat Immermann mit bescheidenen Mitteln, allerdings von den Düsseldorfer Malern gut und selbstlos unterstützt, höchst Bemerkenswertes geleistet. In erster Linie stets auf den Geist der Dichtung und ihren Stil bedacht, hat er leere Überladung mit Dekorativem und die leicht ins Kleinliche verfallende geschichtliche Treue der späteren Meininger im allgemeinen glücklich gemieden. Seinem Streben nach Einfachheit erschien die antike Bühne und die altenglische, mit der Tieck ihn bekannt gemacht hatte, vielfach vorbildlich; in seiner sehr bemerkenswerten Bearbeitung von „Was ihr wollt" hat er die letztere, jüngeren Dramaturgen und der Münchener Lautenschläger-Bühne vorarbeitend, dem zeitgenössiischen Theater dienstbar zu machen gesucht. Dagegen glaubte er dem Dramatiker des üppigen spanischen Barocks die Aufbietung des größten szenischen Apparats schuldig zu sein, und der „Wundertätige Magus" zumal ist bei ihm förmlich zum Ausstattungsstück geworden. Besonders in Beleuchtungseffekten ist Immermann wohl manchesmal zu weit gegangen. Überhaupt mutet uns, im Gegensatze zu Fellner, der überall nur Licht sieht und begeistert lobt, manche Einzelheit bei ihm befremdlich oder verfehlt an. So wenn er im „Faust" die Schülerszene und Wagners erstes Gespräch in der Nacht oder in der „Stella" die Erzählung von der Doppelehe des Grafen von Gleichen streicht, wenn er den „Hamlet" nach bloß einer Probe gibt oder in der „Tochter der Luft" ein und derselben Schauspielerin die beiden Hauptrollen, ja im Grunde drei Rollen übergibt.

Daß seine Bühne nichts Vollkommenes darstellte und nicht darstellen konnte, liegt auf der Hand, und Immermann selbst hat ihre Schwächen wohl gekannt und nie verleugnet. „Dennoch", führt Devrient aus, „war es viel, was Immermann erreichte. Zunächst der Erweis: was künstlerische Direktion vermag und daß sie allein der deutschen Bühne mangle. Dann vielfach nutzbare Einzelresultate. Seine erfindungsreichen und sinnvollen Einrichtungen, seine meistenteils sehr geschickten Bearbeitungen brachten dramatische Gedichte zu theatralischem Leben, deren Aufführbarkeit man bis dahin be-

zweifelt hatte, und bewiesen, daß das deutsche Repertoir noch aus längst vorhandenen Schätzen zu bereichern sei.“ Für Inszenierung, rühmt er ihm nach, habe Immermann unvergleichlich viel mehr Talent gehabt als Goethe, Tieck und Schreyvogel. Hinzuzufügen ist, daß er wieder auf stilvolles Zusammenspiel hingewirkt, manchen tüchtigen Künstler herangebildet, eine ganze Schauspielergeneration wertvoll beeinflußt, an der Hebung des Schauspielerstandes mitgearbeitet und ihm sittliche Ziele eingepflanzt hat. War seine Tätigkeit leider auch zu kurz, um eine wirkliche Schule zu begründen, so verbleibt seiner Schöpfung doch der Ehrenname, den ihr sogleich die einsichtigsten Zeitgenossen gaben, der einer Musterbühne. Heinrich Laube versichert, Immermann hätte der deutschen Schaubühne bei längerem Leben ein bahnbrechender geistiger Führer werden können, er wäre trefflich geeignet gewesen, ein erstes Theater zu übernehmen und zu leiten; in einer Nische des Düsseldorfer steht heut wie billig sein Denkmal.

Drittes Buch. Reife und Ernte

9. Die Epigonen

Ein Kunstwerk pflegt dann zu entstehen, wenn irgendeine bedeutende Seite des Lebens und der Welt sich in der empfänglichen Seele des Dichters spiegelt und in ihr jenen Trieb zur Äußerung aufreizt, den noch niemand bisher definiert hat, den wir aber nicht anders als Bildungstrieb nennen können.

Immermann, Brief über die falschen Wanderjahre.

Die Farben der Zeit konnte er nicht verleugnen: aber im Innersten mußte man ihn für unversehrt erklären.

Die Epigonen, Buch 2, Kap. 13.

Bis in die Mitte der dreißiger Jahre hätte niemand die Frage, welche Dichtungsgattung Immermann vertrete, anders beantwortet und anders beantworten können als: die dramatische. Die weitaus überwiegende Anzahl seiner Schöpfungen waren Dramen und die besten unter ihnen bezeugten wenigstens an ihren künstlerischen Höhepunkten, daß hier ein wirklicher Dramatiker am Werke war; nicht bloß ein dramatisierender Dilettant oder ein Auch-Dramatiker gleich Heine und Platen, Rückert und Geibel; nicht nur ein guter Kenner des Theaters und der Mittel zur äußeren Bühnenwirkung, sondern ein Dichter von triebhaftem dramatischen Fühlen und Können. Allein, ein in sich vollendetes, in allen Teilen organisch ausgestaltetes und ausgereiftes dramatisches Kunstwerk war ihm nicht geglückt. Streng genommen gibt es kein Immermannsches Drama, in dem der Plan ganz klar und scharf entworfen, die Idee ganz folgerichtig herausgearbeitet, die stoffliche und stilistische Einheit bis in das letzte Teilchen gewahrt, der aufgenommene Rhythmus ohne Abweichungen und Verschleppungen durchgeführt wäre. Nebenhandlungen kreuzen und überspinnen die Haupthandlung, manche Teile bleiben im Epischen oder Lyrischen stecken und gelangen somit überhaupt nicht zu dramatischem Leben, satirische Einschiebsel und ironische Anspielungen durchbrechen die

künstlerische Täuschung und sprengen den Rahmen der Dichtung. Solche Mängel des Stilgefühls sind, ganz zu geschweigen seiner Unfreiheit Vorbildern gegenüber und seinem Unvermögen, Einzelgeschmacklosigkeiten zu meiden, vor allem den dramatischen Werken Immermanns verhängnisvoll geworden. Er selbst machte immer von neuem die Unzulänglichkeit des zeitgenössischen Theaters und die Unempfänglichkeit des zeitgenössischen Publikums dafür verantwortlich, daß seine Dramen so schwer und langsam auf die Bühne gelangten, ihm dort so wenig Erfolge eintrugen und sich nicht zu halten vermochten. Daß die Hauptursachen des Mißlingens in ihm selbst lagen, gestand er sich nicht ein. Aber was seine Selbstkritik nur zu lange nicht erkannte, daraus machte die Preßkritik kein Hehl, und der ablehnenden Stimmen über seine Dramatik sind erheblich mehr als der beifälligen. So steht in Wienbargs Schrift „Zur neuesten Literatur“ vom Jahre 1835 das scharfe, das überscharfe Urteil, Immermanns Dramen seien spurlos vorübergegangen, keiner Seele zur Begeisterung, keinem Talent zur Nacheiferung. Zweifellos haben die fortgesetzten Mißerfolge den Dichter in dem Gedanken bestärkt, vom Bühnenschaffen abzulassen und sich auf anderen Kunstgebieten zu betätigen. Während seiner Dramaturgenjahre, also trotz engster Fühlung mit dem Theater und bequemer Möglichkeit, eigene Werke auch zur Darstellung zu bringen, hat er kein neues Drama geschaffen, sondern jede freie Dichterstunde den „Epigonen“ zugute kommen lassen und erklärt, die Lust, für die Bühne zu arbeiten, sei vielleicht für immer in ihm erloschen und sein ganzes Wesen neige sich mehr der Betrachtung und dem Epischen zu. Aber es hieße den Sachverhalt denn doch zu äußerlich auffassen und des Dichters künstlerischen Ernst verkennen, wollte man seinen Übergang vom Drama zum Roman einzig durch das Streben nach dem Erfolg erkären; dieser Übergang ist vielmehr das Ergebnis einer inneren Entwicklung.

Ihr Ausdruck ist auch Immermanns wechselndes Verhältnis zur bildenden Kunst. Als er vorzugsweise auf das Drama eingeschworen war, bekannte er sich angesichts der griechischen Alter=

tümer in den Dresdener Sammlungen zur Antike und zur Plastik; allmählich wandte er sich in der Folge, besonders wohl auch durch seine nahen Beziehungen zur Düsseldorfer Schule beeinflußt, immer entschiedener der modernen Kunst und der Malerei zu. Im „Reisejournal" bemerkt er hinsichtlich eines neuerlichen Aufenthaltes in demselben Dresden, er spreche von den Antiken diesmal gar nicht, weil sie diesmal nicht zu ihm gesprochen hätten und weil seine Ausführungen frei bleiben sollten „von den Aneignungen, wodurch die zerstreuten Menschen sich jetzt vortäuschen, daß man zu gleicher Zeit nach verschiedenen Richtungen hin erregt und beschäftigt sein könne. Mein kleines Gemüt ist wenigstens für solche Vielseitigkeit nicht geschaffen, und darum muß ich Ihnen offenherzig bekennen, daß ich, in moderne Stimmung versenkt, hier kein Verhältnis zum Marmor gewinnen konnte. Der universelle Einfluß der Antike auf unsre Kultur ist zu klar, als daß man darüber viel zu reden nötig hätte. Soviel steht bei mir aber auch fest, daß sie keineswegs, wie man gemeint hat, der beständige Ankergrund unserer Bildung bleiben wird." Jetzt empfängt Immermann vielmehr in der Kasseler Galerie tiefe Eindrücke von den Niederländern. Sein Übergang vom Drama zum Roman und vom Vers zur Prosa ist also gleichzeitig, ja in gewissem Sinne gleichbedeutend mit seiner Wendung von der Antike zur Gegenwart, von der Plastik zum Malerischen, vom pathetischen Idealismus zum genrehaften Realismus.

In hervorragender Weise ist aber diese Gesamtwendung zu Gegenwart und Wirklichkeit auch durch die politisch-soziale Entwicklung mitbedingt und insbesondere von der die eigentliche Markscheide der Zeit darstellenden Julirevolution abzuleiten. Sie tritt auch durchaus nicht etwa nur in Immermann persönlich zutage, sondern entspricht, wie ein Blick auf das Junge Deutschland zeigt, der ganzen Zeitstimmung. Treitschke hat recht, den Zug zur Prosa in der Kunst der dreißiger Jahre mit den prosaischen Lebensformen der modernen Welt, den veränderten Interessen und Gedanken der verwandelten Gesellschaft in Zusammenhang zu bringen. „Was die neue Zeit", so führt er aus, „an poetischem Gehalt besaß, konnte nur

der Romandichter erschöpfend aussprechen. . . . Der Roman wurde in Deutschland für lange Jahre die zeitgemäße Form der Dichtung wie ein Jahrhundert zuvor in England." Während der dreißiger und vierziger Jahre suchte und fand das deutsche Lebensgefühl dieses bürgerlich gestimmten Abschnittes im Roman seinen Ausdruck. „Die lyrische Poesie hat ein Ende", schrieb Heine an Campe und am — 11. Oktober 1839 — an den Jungdeutschen Kühne: „Ich habe überhaupt nicht viel Vertrauen mehr zu meiner Poesie — nämlich zur versifizierten. Mein Lebensalter und vielleicht unsere ganze Zeit ist den Versen nicht mehr günstig und verlangt Prosa." Unter diesem Zeitgebot gingen Freytag und Fontane von Drama und Lyrik zum Roman über. Schon Immermann fühlte diese Notwendigkeit, als er an die „Epigonen" schritt, und nach ihrem Abschluß, während der Arbeit am „Münchhausen", erklärte er unumwunden: „Das Drama, mit dem ich mir viel zu schaffen gemacht, liegt wohl abgetan hinter mir, ich glaube, daß meine Zukunft der Erzählung, Betrachtung und Schilderung gehören wird." In der Tat ist er ja letztlich nur als Prosaepiker, als Verfasser der genannten beiden Zeitromane, eine wirklich große Gestalt in der Geschichte der deutschen Nationalliteratur und von bleibender Bedeutung.

Die „Epigonen" stehen nicht plötzlich, unvermittelt und überraschend da, wie Athene dem Haupte des Zeus entsprungen, sondern sind ein lange vorbereitetes organisches Gebilde im Entwicklungsgang der Immermannschen Dichtung. Wie Romantik und Realismus, so lösen sich bei ihm auch Vers und Prosa nicht mit einem Schlage und für immer ab, sondern gehen nebeneinander her, nur daß in der Jugend jener, in der Reifezeit diese den Vorrang behauptet. Hat er doch seit jeher auch die Prosaerzählung gepflegt, und zwar mit steigendem künstlerischen Gelingen. So zeigt seine Entwicklung keinen Bruch, keinen Umsturz. Der Dichter widerruft keineswegs seine Vergangenheit, um noch einmal von vorn anzufangen.

Die „Papierfenster", die freilich noch kein wahrer Roman sind, und die folgenden Novellen Immermanns stellen sich durchaus als

Vorläufer seiner beiden großen Romanwerke dar. Die Anfänge der „Epigonen“ reichen bis in seine dichterischen Anfänge überhaupt zurück; der Plan zu ihnen läßt sich fast ein halbes Menschenalter hindurch bei ihm verfolgen. „Papierfenster“, „Pygmalion“ und „Karneval“ setzen sich aus drei Grundbestandteilen zusammen: der psychologischen Behandlung rein menschlicher Probleme, der satirischen Zeitdarstellung und dem humoristischen Rankenwerk. Auch für die „Epigonen“ und den „Münchhausen“ ist die Verschmelzung dieser drei Bestandteile kennzeichnend, nur gelingt es in ihnen dem Dichter, sie reiner und innerlicher, wenngleich auch hier nicht vollkommen, zu binden und seiner erzählerischen Eigenart den höchsten ihm erreichbaren Ausdruck zu geben. Das Zeitgeschichtliche in pessimistisch-satirischer Abspiegelung tritt besonders in den „Papierfenstern“ stark hervor, von deren Helden Friedrich es heißt, daß er „schwerer an den Fehlern seines Zeitalters als an seinen eigenen trage“; und das gleiche gilt vom „Karneval“. Diese Novelle und der „Pygmalion“ nehmen auch bereits den humoristischen Einschlag vorweg. Die Heldin des „Pygmalion“ erscheint in einzelnen Zügen, zumal in dem, daß sie sich dem Gesunden verweigert, um erst dem Kranken ihre Liebe zu bieten, fast als eine ältere Schwester der Kornelie in den „Epigonen“, und auch in diesen wird einmal der Satz aufgestellt, daß der Gatte die Gattin sich erziehen solle. Auch sonst fehlt es an Vorklängen aller Art nicht, die Immermanns Bemerkung, die „Epigonen“ seien „aus einem kleinen Keim entstanden“ zum Beleg dienen können. Ein Motiv, ja die Urzelle oder gar Urfassung der „Epigonen“-Einlage „Der Leutnant und das Fräulein“ findet sich schon im Friedrich-Roman der „Papierfenster“, und ferner zeigen sowohl diese wie der „Karneval“ bereits die Herausgebertechnik der „Epigonen“. Ebenso lassen sich Beziehungen zwischen diesen und den Jugenddramen feststellen. Hermanns Liebeserlebnisse berühren sich mit solchen Cardenios; ganz unmittelbar aber knüpft der erste große Zeitroman des reifen Dichters, wie früher gezeigt, an die „Prinzen von Syrakus“ an. Von der Handlung dieses Jugendlustspiels ausgehend, plante Immermann im

Jahre 1822 einen humoristischen Ich-Roman des Titels „Die Schicksale des vortrefflichen Arminio von Syrakus, von ihm selbst der durchlauchtigsten Familie am Kamin erzählt“. Aber bald entschloß er sich, von einem Abenteuern in fremder Umwelt abzusehen, die verhüllende Maske fallen zu lassen und vielmehr sich selbst, sein eigenes Leben und seine eigene Zeit, in minder romantischer Form vorzutragen. Während des Jahres 1823 ist in Immermanns Briefen an seine Angehörigen viel von den Vorarbeiten zu diesem Werk die Rede. Das in dem gleichen Jahre in der kurzlebigen Zeitschrift „Merkur“ gedruckte erzählende Bruchstück „Aus Davids Leben“ ist, wie schon erwähnt, als Vorstudie und Vorstufe zu den „Epigonen“ anzusehen. Es behandelt z. B., wie deren 3. Buch, in humoristisch-satirischer Weise die Gegensätze zwischen humanistischer und realistischer Bildung; vielleicht sollten pädagogische Gedanken, denen der Dichter jederzeit großen Anteil entgegenbrachte, damals noch breiteren Raum in dem geplanten Werk einnehmen, als es dann tatsächlich in dem vollendeten der Fall ist. Ebenfalls noch im Jahre 1823 begegnet der neue Romantitel „Leben und Schicksale eines lustigen Deutschen“. Die ersten drei Kapitel dieses entstehenden Buches erschienen als „Bruchstück aus einem Roman“ im Jahrgang 1825 des „Gesellschafters.“ Sie sind die Urform des Anfangs der „Epigonen“. Aus dem italienischen Arminio ist ein deutscher Hermann geworden und sein Bericht über sich selbst enthält noch mehr eigene Jugenderlebnisse des Dichters als in der endgültigen Fassung. Die Handlung ist bereits nach Westfalen verlegt und die geschilderten Wirtshausszenen stehen bereits ziemlich fest. Die Beziehungen zwischen Hermann und der herzoglichen Familie werden schon vorausgesetzt. Wilhelmi, hier noch Pape heißend, tritt auf, während der Philhellene und Flämmchen noch fehlen; dafür spielt ein später wieder beseitigtes verliebtes Küchenmädchen Bernhardine mit. Die humoristisch-genrehafte Behandlung geht mehr ins einzelne als in den „Epigonen“ und Hermann gibt sich in höherem Grade als lustigen Eulenspiegel. In der Folge wird dieser humoristische Grundton zugunsten eines zeitgeschichtlich-sozialen

zurückgedrängt, und der Roman, der die Schicksale eines lustigen Einzelhelden darstellen sollte, wandelt sich zum Zeitroman. In dem Prospekt einer auf zehn Bände berechneten Ausgabe seiner „Sämtlichen Schriften", über die Immermann im Herbst 1829 mit Campe verhandelte, begegnen neue Titelentwürfe. Zunächst: „Hermanns Wanderungen". Danach dürfte der Held nur als Vermittler und Bindeglied zwischen all den Erscheinungen und Zuständen gedacht gewesen sein, denen er auf seinen Reisen näher treten sollte; das Buch wäre vielleicht eine Art „Reisejournal" geworden und damit wie dieses ein ziemlich gequältes und zwitterhaftes Erzeugnis, nicht Fisch und nicht Vogel. Tatsächlich wird dann die überragende Rolle des einzelnen Helden geschmälert, die Basis immer mehr verbreitert, die Zahl der mithandelnden Personen erhöht. Dementsprechend arbeitet Immermann das bereits Niedergeschriebene um und gibt dem Ganzen den neuen Titel „Die Zeitgenossen"; Anfang 1830 werden so die beiden ersten Bücher des Romans zu Papier gebracht. Der gutgefundene endgültige Titel begegnet zuerst in dem Erstdruck der in das 2. Buch eingelegten Anekdote „Der Leutnant und das Fräulein", die im April 1830 das Morgenblatt als „Bruchstück aus dem Roman: Die Epigonen" brachte, und in einem gleichzeitigen Brief an Ferdinand: „Er hat jetzt den Namen: ‚Die Epigonen' und behandelt, wie Du aus dem Titel vielleicht ahnest, den Segen und Unsegen des Nachgeborenseins. Unsere Zeit, die sich auf den Schultern der Mühe und des Fleißes unserer Altvordern erhebt, krankt an einem gewissen geistigen Überflusse. Die Erbschaft ihres Erwerbes liegt zu leichtem Antritte uns bereit, in diesem Sinne sind wir Epigonen. Daraus ist ein ganz eigentümliches Siechtum entstanden, welches durch alle Verhältnisse hindurch darzustellen die Aufgabe meiner Arbeit ist. Das Schwierigste bei derselben ist, wie Du begreifst, aus diesem verwünschten Stoffe ein heiteres Kunstwerk zu bilden, denn der Abweg in eine trübe Lazarettgeschichte liegt sehr nahe." Die den Dichter so stark beschäftigende Julirevolution ließ die Arbeit wiederum stocken. Die Umformung und

Ausarbeitung stellte den Verfasser vor so viele Schwierigkeiten, daß er oft entmutigt die Hände sinken ließ. Er fühlte sich wie Goethe bei der Umgestaltung der „Theatralischen Sendung“ zu den „Lehrjahren“ nur noch als Überarbeiter seiner „veralteten Hefte“. Dementsprechend greift er auch zur Erdichtung seiner bloßen Herausgeberschaft und der anfänglich vorgesehene Untertitel „Roman“ weicht dem neuen: „Familien-Memoiren“. Immermann rückt damit das Werk gleichsam von seiner Person ab, macht es sachlicher, objektiver, und läßt doch alle bedeutenderen inneren und äußeren Erlebnisse mithineinfließen. Erst im Jahre 1833 nahm er die Arbeit ernstlich wieder auf und im Herbste standen die drei ersten Bücher im wesentlichen fest. Anfang September des folgenden Jahres war Immermann am 5. Buche. Die abschließende Hauptarbeit fällt in das Jahr 1835, in dem die Leiden des Theaterdirektors und sein fortwährendes Hin- und Her-Gehetztsein zwischen Düsseldorf und Elberfeld sich mit Gichtanfällen und endlosem Ärger verbanden. Obendrein drängte auch noch der Verleger, so daß der überhastete Schluß des Romans unter ähnlich unruhigen Verhältnissen niedergeschrieben wurde wie der des „Grünen Heinrich“. Der größte Teil des dritten Bandes wurde während des Oktobers in Elberfeld verfaßt, wo der Dichter bei seinem juristischen Freunde Louis Simons, dem späteren preußischen Justizminister, ein stilles Asyl genoß; dankbar rühmt es der Schlußabsatz des 7. Buches. Vor allem aber hat Üchtritz die Abfassung des Werkes mit dem gleichen fördernden Anteil begleitet, wie Schadow die des „Kaiser Friedrich II.“, Schnaase die des „Merlin“. Am 12. Dezember 1835 wurden endlich die letzten Sätze des Romans geschrieben. Ostern 1836 erschien er in drei Bänden bei Schaub in Düsseldorf im Druck, zugleich die Bände 5 bis 7 der „Schriften“ füllend. Eine zweite Auflage konnte, lange Jahre nach des Dichters Tode, erst 1854 folgen.

Jeder Roman ist seinem Wesen nach ein Ausschnitt aus dem Weltbilde, objektiv dargestellt an fortlaufenden Begebenheiten und Handlungen, deren Träger eine Vielheit miteinander verbundener

Personen sind. Der moderne Roman behandelt das Verhältnis des Menschen zur Welt und zwar des Einzelmenschen zu seiner besonderen Umwelt, zur Kultur seiner Zeit. Sein Ziel ist, diese beiden gegebenen Größen — nicht wissenschaftlich-experimentell, sondern intuitiv und in künstlerischer Symbolik — darzustellen, sie auseinander zu bestimmen und psychologisch zu erklären. Dabei legt der vom äußeren Weltleben noch sehr abgeschlossene Dichter des 18. Jahrhunderts den Nachdruck auf den Menschen, der bürgerlich emanzipierte und am Staatsleben teilnehmende Dichter des 19. Jahrhunderts auf die Zeit. Jenes pflegt mehr den subjektiveren Entwicklungs- und Bildungsroman, dieses den objektiveren Zeit- und Milieuroman. Natürlich sind die Grenzen flüssig und die besten Romane beider Jahrhunderte sind beides, psychologische und Kultur-Romane. Nach beiden Richtungen hin hat Goethe den Weg gewiesen. Sein erster Roman, der „Werther", ist mehr Entwicklungs- als Zeitroman, sein letzter, die „Wanderjahre", ist mehr Zeit- als Entwicklungsroman. Nicht unabhängig von Richardson und Rousseau, die den abgelebten, nur auf äußerliche stoffliche Spannung bedachten Abenteuerroman durch den auf innerliche Handlung gestellten psychologischen und Leidenschaftsroman abgelöst hatten, ist Goethe, trotz dem bedeutenden Vorgang des Wielandschen „Agathon", der eigentliche Schöpfer des modernen deutschen Romans und der Ausgangspunkt seiner Geschichte. Am deutlichsten zeigt das, besonders auch in der äußeren Anlage, der Roman der Romantiker, nur daß diese, gemäß ihrer besonders stark subjektiv gerichteten Art, nicht die Bildung des Menschen schlechthin, sondern fast ausschließlich die Sonderbildung des künstlerischen Menschen darstellen.

Der Roman des 18. Jahrhunderts kennt nichts Höheres als die Selbsterkenntnis und die individuelle Ausbildung des Einzelmenschen zu einer in sich harmonisch geschlossenen Persönlichkeit. Nach innen sich auszuleben, nicht nach außen zu wirken, ist die große Aufgabe, die der ästhetisch und moralisch-pädagogisch gerichtete Mensch des Humanitätszeitalters sich stellt. „Was hilft es mir,

gutes Eisen zu fabrizieren, wenn mein eigenes Inneres voller Schlacken? und was, ein Landgut in Ordnung zu bringen, wenn ich mit mir selber uneins bin?" So lehnt der Wilhelm Meister der „Lehrjahre" den Versuch seines Schwagers Werner ab, ihn vom Glück des bürgerlichen Lebens, der praktischen Arbeit zu überzeugen. Und ganz ähnlich äußert sich in den „Epigonen" der Vater des Helden in einem 1795 datierten Briefe: „Gestern wollte mich einer auf ein Schiff mitnehmen, um mir eine Vorlesung über Befrachtung, Segel- und Steuermannskunde zu halten. ‚Ach,' versetzte ich, ‚lassen Sie das! Mir wäre nötiger, zu wissen, wie wir unsern Lebensnachen an Klippen und Untiefen vorbeibringen, welche Winde ihn weiterführen, vor welchen Strömungen wir ihn zu hüten haben!'" Aber im Laufe seiner Entwicklung, die der Zeitentwicklung von einer betrachtenden zu einer handelnden, von einer ästhetisch-idealistischen zu einer praktisch-realistischen, von einer aristokratischen zu einer demokratischen Richtung entspricht, wird derselbe Wilhelm Meister von seiner individualistischen und im edelsten Sinne egoistischen Sendung einer altruistischen, ja kommunistischen zugeführt. Nicht still für sich in ästhetisch-moralischer Beschaulichkeit fernab vom Leben und der Gesellschaft zu stehen, ist in den „Wanderjahren" das Ideal, sondern die individuelle Freiheit bewußt der Gemeinschaft unterzuordnen, sich einem großen Ganzen dienend einzugliedern, handelnd und gestaltend in Zeit und Leben einzugreifen zum Nutzen der Allgemeinheit. So tritt an die Stelle des Shaftesbury-Winckelmann-Humboldtschen Bildungsideals das Pestalozzi-Fichtesche, an die Stelle des Weltbürgertums und des Gedankenstaats der den einzelnen zur Mitarbeit verpflichtende Nationalstaat und Staatsgedanke. Der deutsche Individualismus, der sich so lange auf die Einzelpersönlichkeit beschränkt hatte, bezieht sich jetzt auf die Volksgemeinschaft. Der moderne Mensch darf sich nicht mehr der schrankenlosen Hingabe an sich selbst überlassen, sondern gehört dem öffentlichen Leben an, das im heutigen Sinne das trotz allen Kabinettskriegen windstille 18. Jahrhundert vor der französischen Revolution überhaupt noch nicht besaß.

Natürlich verlangt auch die neue Zeit nicht völlige Selbstentäußerung der geistigen Persönlichkeit im Dienste der praktischen Weltaufgaben, sie strebt vielmehr zu einer Synthese der selbstsüchtigen und der geselligen Triebe und Neigungen. Sie will einen neuen Organismus schaffen, der möglichst beiden Teilen Genüge leistet, sie will Ideal und Leben einander annähern, die Wirklichkeit mit der Persönlichkeit durchdringen und adeln, Persönlichkeitskultur einerseits und Volkskultur in Staat und Gesellschaft anderseits miteinander in Einklang bringen. Es gilt, die Idee mit Wirklichkeitsgehalt und die Wirklichkeit mit Ideen zu erfüllen, so wie es z. B. Fichte in seinen „Reden an die deutsche Nation“ vorbildlich getan hat.

Dem berühmten Motto von Freytags „Soll und Haben“, der Roman müsse das deutsche Volk da aufsuchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden sei, nämlich bei seiner Arbeit, hatte schon Goethe nachgelebt. Die praktische Tätigkeit, die in den „Lehrjahren“ dem einseitigen Streben nach Ausbildung der eigenen Persönlichkeit gegenübergestellt wird, ist einmal der Handel, der, an Wilhelms Freund Werner dargestellt, eine recht ungünstige Beleuchtung erfährt, und zweitens das in der Gruppe um Lothario verkörperte Agrariertum; in dieser letzteren, am eindeutigsten der Allgemeinheit zugute kommenden Tätigkeit gipfelt der pädagogische Sinn des Werkes. Doch sind es nicht sowohl gerade die besonderen Zwecke und Ziele ebendieser Arbeit als solcher, in denen der Dichter das Ideal aufstellt, sondern sie dient mehr nur als prägnantes Sinnbild einer sittlich wertvollen Betätigung überhaupt. Realistischer geschaut und behandelt ist das Schulbeispiel der Tat, an dem dann die „Wanderjahre“ ihre Lehre entwickeln; in ihnen dreht sich alles um das ganz bestimmte, begrenzte und namentlich ganz zeitgemäße Problem des Handwerks im Konkurrenzkampf gegen das übermächtig heraufziehende Maschinenzeitalter und seinen Großhandel. „Die tiefsten Bedürfnisse der modernen Zeit scheinen hier erkannt zu sein“, urteilte Michael Bernays über die „Wanderjahre“. In ihnen eröffnet der achtzigjährige Goethe den Blick auf gewaltige, bis zum heutigen Tage

nicht gelöste Kulturaufgaben und wirft Fragen auf, die in der Folgezeit auch die Dichter immer wieder zu beantworten gesucht haben — als einer der ersten und bedeutendsten Immermann. Wenige Jahre schon nach dem Abschluß der „Wanderjahre“ erschienen die „Epigonen“.

Der Kaufmann ist trotz seiner geschichtlichen und sozialen Bedeutung in der älteren deutschen Dichtung stets mehr mit Abneigung als mit Zuneigung behandelt worden. Für das Volk war das Kaufgewerbe von der Vorstellung der Überteuerung und des Betruges schwer zu scheiden und der Dichter sah leichter die Schattenseiten eines rechnenden Berufs, der seiner eigenen Art zu leben und zu schaffen so scharf entgegengesetzt ist. Von ihren ersten Anfängen an bis tief ins 18. Jahrhundert hinein, bis zu Lessings „Nathan“, begleiten durch die ganze deutsche Literatur hindurch den Kaufmann persönlicher Widerwille und soziale Mißgunst. Zwar spielt gleich eines der ältesten deutschen Romanerzeugnisse, Jörg Wickrams Erzählung „Von guten und bösen Nachbarn“, in Kaufmannskreisen, aber die erste eingehendere Behandlung erfährt der Stand erst in den „Lehrjahren“ und in Engels aufklärerischem „Herrn Lorenz Stark“. Auch bei Goethe dient er in der Gestalt Werners als kontrastierender dunkler Hintergrund für ein ganz anders geartetes Ideal. Der Kaufmann steht dem freien Geist als Philister gegenüber und als solcher wird er vollends zumeist von der wirklichkeitsfeindlichen Romantik aufgefaßt. So hat Brentano, der wider Willen selbst hinter dem Ladentisch hatte stehen müssen, im „Godwi“ und in Märchen gleich dem vom „Kommanditchen“ nur bissige Satire und ironischen Spott für den Kaufmann übrig, und wenig anders stellt sich zu ihm etwa Laubes „Junges Europa“. Erst Tieck in seiner nachromantischen Novellistik nahm ihn ernster und schätzte ihn höher ein. Das zeigt besonders seine Novelle „Der Alte vom Berge“, und gerade sie hat in der Umwelt, der Handlungsführung, der Charakteristik und Gruppierung der Personen unverkennbar auf die „Epigonen“ eingewirkt. Gleichzeitig bemächtigt sich auch Balzacs „Comédie humaine“ des großen und wichtigen Stoffgebiets. Aber mit ver-

stehender Liebe hat erst der seinerseits auf Immermanns Schultern stehende Gustav Freytag den Kaufmann erfaßt und auch die Poesie seiner Arbeit ins Licht gerückt.

Je reifer Immermann wird, desto mehr weiß er sich von jener literarischen Abhängigkeit frei zu halten, die seiner Jugenddichtung den Stempel der Unselbständigkeit aufdrückt. Ginge er auch jetzt noch im Nachtrab der Mode, so hätte der leidenschaftlich der Geschichte zugewandte Mann und Dichter geschichtlicher Dramen, als er das Gebiet des Romans beschritt, vielleicht gleich Hauff und Willibald Alexis den historischen Roman ergriffen, der damals unter dem Einfluß Walter Scotts die größte Beliebtheit genoß. Aber bereits der junge „Ivanhoe"-Übersetzer hatte sich gelangweilt von dem weitschweifigen Schilderer ferner Vergangenheiten abgekehrt und der Verfasser der „Verkleidungen" sich über ihn lustig gemacht; das Gedicht „Die gelehrte Cousine" verspottet die „liebe alte loyale Tante Scott" als die Base der Basen und der „Münchhausen" endlich gefällt sich in einer regelrechten Parodie des vielgelesenen Dichters. Immermanns eigene Dichtung nähert sich immer entschiedener der Gegenwart, nimmt immer bedeutender an Persönlichkeits- und Weltanschauungsgehalt zu, bevorzugt vor äußerlich überkommenen, mehr oder weniger zufällig übernommenen Stoffen innerlich Erlebtes, das gebieterisch nach künstlerischem Ausruck verlangt. Das gilt voll von den „Epigonen". „Ein großes Stück meines Lebens und meines Selbst ist hineingearbeitet", schrieb Immermann nach dem Abschluß an den bekannten Improvisator Professor O. L. B. Wolff in Jena; „mit der Vollendung des Werkes löste sich eine ganze Vergangenheit von mir ab." Und an Tieck: „Früh fühlte ich mich mit der Zeit und Welt in einem gewissen Widerspruche, oft überkam mich eine große Angst über die Doppelnatur unsrer Zustände, die Zweideutigkeit aller gegenwärtigen Verhältnisse, in diesem Werke legte ich dann alles nieder, was ich mir selbst zur Lösung des Rätsels vorsagte."

Immermann behandelt in seinem Roman erlebte Vergangenheit und Gegenwart. Im 8. Buche wirft er selbst die Frage auf,

warum er nicht statt der Familiengeschichten Zeit- und Weltgeschichte schreibe, und beantwortet sie mit seiner unverrückbaren Überzeugung, daß ihm der Geist der Geschichte nur in großen Männern erscheine, solche aber der Gegenwart fehlen. Das politische Leben der Zeit, führt er aus, sei nur eine große, weite, wüste Überschwemmung, worin eine Welle sich zwar über die andere erhebe, aber gleich darauf von ihrer Nachfolgerin wieder umgestürzt und zerschlagen werde. Er ziehe sich daher von der überschwemmten Ebene lieber in das Gebirge hinauf und zurück, das durch seine hinabgesandten einzelnen Fluten jene allgemeine Wasserwüste erschaffe. Da, auf entlegener Höhe, im Rücken der politischen Ebene entsprängen seine Geschichten, da gäbe es noch Individuen; „jeder Mensch ist in Haus und Hof, bei Frau und Kindern, am Busen der Geliebten, hinter dem Geschäftstische und im Studierstübchen eine historische Natur geworden, deren Begebenheiten, wenn wir nur das Ahnungsvermögen dafür besitzen, uns anziehen und fesseln müssen.“ Immermann schreibt nicht nur deshalb nicht Geschichte, weil Geschichte der Gegenwart im Grunde ein sich selbst aufhebender Begriff ist, sondern vor allem, weil er eben Dichter ist. Nur als solcher, nur durch dichterische Eingebung und Einfühlung kann er der ihn umgebenden wirren Massen Herr werden, nur durch künstlerische Analyse und Synthese seine Zeit begreifen und das Rätsel seiner Tage lösen. In einer Reihe erfundener typischer Gestalten, welche die verschiedenen Stimmungen und Strebungen der Gegenwart verkörpern, entwirft er ein symbolisches Zeitgemälde. Unter dem Bilde verschlungener Familienverhältnisse erläutert und deutet er sie an den „aristokratisch-bürgerlichen, politisch-sentimentalen Haus- und Herzensereignissen“ seiner ersonnenen Fabel. „Wir sehen gleichsam“, sagt er gegen den Schluß des Romans hin, „in einer Gruppe und abgekürzten Figur um uns her das ganze trostlose Chaos der Gegenwart.“ Nach dem Vorbilde des klassisch-romantischen Entwicklungsromans macht er den einzelnen Menschen zum Vertreter und zum Objekt seiner Zeit. An Hermann in erster Linie zeigt er, „welche Gefahren unsere Zeit den Jünglingen bereitet, die, mit

Empfindung und Geist ausgerüstet, ungebunden dahinleben zu können meinen". Wie Goethe und Tieck ihren Wilhelm Meister und Franz Sternbald, macht auch Immermann seinen Helden zum Wanderer, um uns durch dieses alte technische Mittel des Abenteuerromans, dessen sich auch Swift in seinem „Gulliver", Wieland im „Agathon" bedient, ungezwungen auf den verschiedensten Schauplätzen heimisch, mit Vertretern der verschiedensten Stände und Lebensgemeinschaften vertraut zu machen. Gleich im ersten Kapitel tritt uns der Held nach seiner eigenen Bezeichnung „als Reisender von Profession" entgegen, und schon im ersten der neun Bücher, das die Exposition darstellt, werden wir durch ihn mit den Hauptpersonen des figurenreichen Romans bekannt und erfahren oder ahnen doch ihre bedeutsamen Beziehungen zueinander.

Die „Epigonen" sind noch um ein paar Bogen umfangreicher als die acht Bücher der „Lehrjahre". Ihre vielmaschige Handlung gliedert sich in drei Teile zu je drei Büchern. Ähnlich wie später im „Münchhausen" wechselt der Schauplatz ziemlich regelmäßig zwischen vornehm-verfeinerten und ländlich-einfachen Lebenskreisen ab. Um die verschiedenen Gesellschaftsschichten und Weltanschauungen, zugleich auch in symbolischer Absicht, ungezwungen zusammenzuführen, läßt der Dichter, wie Lessing im „Nathan", Eugen Sue im „Ewigen Juden", Gutzkow in den „Rittern vom Geiste" und im „Zauberer von Rom", seine Personen durch Verwandtschaften, die zum Teil erst im Verlauf der Handlung offenbar werden, aneinander gebunden sein. Das Hauptbindeglied ist der Held, der, nachdem er lange zwischen den beiden entgegengesetzten Lebenskreisen hin- und hergeschwankt hat, zuletzt endeckt, daß er durch seine Abstammung beiden angehört; dadurch erscheint er auch zum Vermittler berufen. Das Blut einer bäuerlichen Vorfahrin schändet den Stammbaum der Adelsfamilie, adelige Verführung entehrt das Bürgerhaus; daß einem Bastard aus beiden Ständen das unermeßliche Doppelerbe zufällt, soll als rächende Nemesis und ausgleichende Gerechtigkeit empfunden werden.

Die Hauptperson des Romans und der Mittelsmann aller übrigen führt den Familiennamen Hermann. Er ist der typische

Held des Goetheschen wie des nachgoethischen Bildungsromans. Auch auf ihn paßt großenteils, was Gottfried Keller über seinen grünen Heinrich schreibt: „Mein Held ist ein talent- und lebensvoller junger Mann, welcher, für alles Gute und Schöne schwärmend, in die Welt hinauszieht, um sich sein Schicksal, sein künftiges Lebensglück zu begründen. Er sieht alles mit offenen klaren Augen an und gerät als ein liebenswürdiger, lebensfroher Geselle unter allerlei Leute, schließt Freundschaften, welche seinem Charakterbilde zur Ergänzung dienen und berechtigt zu großen Hoffnungen.“ Hermann gilt für den Sohn eines geachteten Bremischen Senators, in dessen Hause er bis zum frühen Tode beider Eltern unter dem Eindruck ihrer unglücklichen Ehe eine freudlose Jugend hingebracht hat. Sein Leben ist „die gewöhnliche Geschichte eines unsrer jungen Männer“. Er hat die Rechte studiert, den Befreiungskrieg mitgemacht, sich in demagogische Umtriebe verwickelt, sich als Dichter versucht, Frankreich, England und Italien bereist und kurze Zeit als preußischer Referendar gearbeitet. Angeekelt von dem mechanischen Betrieb des Verwaltungsdienstes, hat er ihn aufgegeben und befindet sich auf dem Wege in die weite Welt der Freiheit. Früh ist er blasiert geworden: „Da jetzt an einen großen Inhalt des Lebens doch nicht zu denken ist, so will ich meine Tage wenigstens heiter hinleben. Ohne Zweck und Ziel sollen mir die Stunden verfließen; denn Zweck ist nur ein anderes Wort für Torheit, und wenn man sich ein Ziel setzt, so kann man wohl gewiß sein, daß man von dem Strudel der Umstände in entgegengesetzter Richtung fortgerissen wird.“ Diese Worte, die wie eine ausdrückliche Absage an den jungdeutschen Tendenzroman klingen, spricht er gleich im 1. Kapitel des 1. Buches beim Abschied von seinem phrasendreschenden Freunde, dem Philhellenen, der voll unklarer Freiheitsbegeisterung im Begriff steht, den Boden des Vaterlandes mit dem der heiligen Hellas zu vertauschen. Hermann seinerseits ist auf dem Wege zu seinem Oheim, dem millionengewaltigen Kauf- und Fabrikherrn gleichen Namens, an den sein verstorbener Vater ihn behufs Einholung wichtiger Familienaufschlüsse gewiesen hat. Im Gasthause

eines westfälischen Ackerstädtchens trifft er zufällig mit einem mediatisierten Herzog zusammen, dessen Vater mit dem seinigen freundschaftlich verbunden gewesen ist. Der Herzogin betroffenes Wort „welche Ähnlichkeit!“ gibt ihm zu denken und bildet eines der vielen den Leser vorbereitenden Motive, die der Verzahnung der umständlichen Romanhandlung dienen. Vordeutend ist auch die Rede von einer unehelichen Schwester des Herzogs, Johanna, die aus dessen Hause Medon, einem berückenden Manne von hoher geistiger Bedeutung, gefolgt ist und um deren zweideutiges Schicksal die Verwandten in schwerer Sorge sind. Ferner trifft Hermann noch mit der Frau und den Kindern seines Oheims und bald darauf mit diesem selbst zusammen. Sein Mühmchen Kornelie, noch ein halbes Kind, erregt seine herzliche Neigung, diese wiederum in deren unbändigem jüngeren Bruder Ferdinand eine maßlose Eifersucht. Liebend heftet sich endlich an seine Fersen ein seltsam phantastisches Geschöpf namens Fiammetta oder Flämmchen, die er vor der Schande erretten zu müssen glaubt und die in ihm, ähnlich wie die Zigeunerin in dem Helden des Mörikeschen „Maler Nolten“, fortan den ihr vom Schicksal bestimmten Gemahl sieht. Seine tatsächlich unbegründete Sorge um das Komödiantenkind verwickelt ihn in einen Zweikampf, nach dem er schwerverwundet und bewußtlos in des Mädchens Armen liegen bleibt. Das vorbeifahrende Herzogspaar nimmt ihn mit sich. Damit schließt das 1. Buch mit dem Titel „Klugheit und Irrtum“. Das 2. Buch, „Das Schloß des Standesherrn“, führt den kranken, genesenden und schließlich vollkommen wiederhergestellten jungen Mann, dem Flämmchen in Knabentracht als sein Diener gefolgt ist, im Kreise der hohen Aristokratie vor. Eine verehrungsvolle Neigung zu der schönen, geistig wie gemütlich gleich fein gearteten Fürstin wächst in ihm, hält ihn auf dem Schlosse und macht ihn zum spiritus familiaris seiner Bewohner. Zu diesen gehören der Kammerrat Wilhelmi, dem der Dichter viele seiner Gedanken über die Zeit in den Mund legt, der skeptische Leibarzt und der bekehrungssüchtige Hauskaplan. Und nun beginnt das große Duell zwischen Adel und

Industrie, das Hauptthema des Romans. Die Güter der jüngeren Linie des Hauses sind nämlich infolge der Verschwendungssucht des verstorbenen Grafen Julius in den Besitz des Oheims gelangt, während die Haupt- und Stammgüter, vor kurzem zur Standesherrschaft erhoben, in der Hand des kinderlosen Herzogs, des letzten Sprossen der älteren Linie, vereinigt sind. Aber dessen Besitzrecht wird angefochten. Der Ahnherr dieser Linie soll mit einem Mädchen nichtadliger Herkunft vermählt gewesen sein; darauf gründete die jüngere Linie ihre Ansprüche, und mit ihrem Erlöschen sind diese Ansprüche auf den bürgerlichen Fabrikherrn übergegangen und werden jetzt von ihm geltend gemacht. Alles dreht sich darum, den verschwundenen Adelsbrief jener Stammutter herbeizuschaffen, den der Herzog in seiner Jugend noch mit Augen gesehen hat. So überschattet ernste Sorge das glänzende und vornehme Schloßleben. Buch 3, „Die Verlobung", verlegt den Schauplatz wieder in eine kleine Landstadt. Hermann reist dorthin, um Flämmchen in einer geeigneten Erziehungsanstalt unterzubringen. Ein humoristisch abgetöntes Idyll spielt sich im Hause des humanistischen Rektors und im Landerziehungsheim des realistischen Edukationsrates ab, die als Pädagogen einander bekämpfen und deren einseitigen Methoden gegenüber Immermann eine vermittelnde Stellung einnimmt. Hier trifft Hermann Kornelie wieder, und sie gibt ihm, ohne es zu wollen, ihre Gegenliebe zu erkennen; übrigens erfährt er, daß sie

nur das angenommene Kind des Kaufmanns und seiner inzwischen verstorbenen Frau ist. Buch 4, „Das Karussel, der Adelsbrief", führt wieder auf das Schloß zurück. Des Herzogs Geburtstag zu feiern, wird die Nachahmung eines mittelalterlichen Turniers nach dem Muster des in Scotts „Ivanhoe" so eingehend vorgeführten Turniers von Ashby de la Zouche betrieben. Die unzeitgemäße, aber für den auf Schein und überlebte Formen pochenden Adel so bezeichnende feudalistische Spielerei bleibt ein verunglückter Versuch; statt dessen begnügt man sich mit einem von Hermann geleiteten minder gefährlichen Karussel, wie es zur Zeit des Sonnenkönigs im Schwange war. Auch der Kommerzienrat ist Zeuge der

prunkvollen Veranstaltung. Er ist gekommen, mit dem Herzog gütlich über die Besitzrechte zu verhandeln, verläßt aber das Fest, nachdem von einem treuen, geistig verwirrten Diener des Herzogs ein Mordanschlag auf ihn verübt ist, und übergibt die ganze Angelegenheit den Gerichten. In höchster Not und letzter Stunde findet Hermann den so schmerzlich vermißten Adelsbrief in einem geheimen Versteck. Buch 5, „Die Demagogen“, zeigt den Helden wieder einmal auf der Wanderung. Er hat von der verehrten Fürstin den Auftrag übernommen, Johanna womöglich zur Rückkehr in den Kreis der Familie zu bewegen. Auf der Reise nach der „großen Stadt im Norden“, wo sie mit Medon lebt, hat er eine humoristisch-satirisch dargestellte Wiederbegegnung mit dem Philhellenen, der nie aus Deutschland herausgekommen ist, sich vielmehr in München mit einem Bierbrauerstöchterlein verzettelt hat und seither als übereifriger Polizeikommissar in einem dürftigen Nest zwischen Hessen und Westfalen eine Stütze des einst von ihm so feurig gehaßten Restaurationsstaats geworden ist. Mit einer Versammlung demagogischer Studenten, die Hermann angetroffen und zur besseren Einsicht zu bringen gesucht hat, wird er, als ihr vermeintlicher Anführer, verhaftet und nach Berlin überführt. Hier spielt sich das 6. Buch, „Medon und Johanna“, ab. Medon, der alsbald seine Freilassung bewirkt, enttäuscht ihn auf das angenehmste; er ist der Mittelpunkt aller geistig Bedeutenden und zieht Hermann in diese Kreise, in denen man die schwebenden Gedanken über Staat und Politik erörtert. Im Salon einer verwitweten reichen Jüdin, der Madame Meyer, wo auch Wilhelmi wieder auftritt, führt der Dichter die nazarenische Modeneigung zur älteren bildenden Kunst, insbesondere zur byzantinischen Malerei satirisch vor. Hermann wird der Vertraute und Freund der zwar mit Medon anscheinend glücklich verheirateten, aber doch schwerbedrückten Johanna; eine seltsam tiefe Sympathie, die jedoch nicht Liebe ist, bindet den Helden und sie aneinander. Das 7. Buch, „Byzantinische Händel“, sieht Hermann auf den großen industriellen Besitzungen seines Oheims. Vergeblich wirbt er bei ihm um Kornelie,

ohne die Gründe für seine Abweisung zu erfahren. Der Kaufmann hat seinen Auftrag erfüllt, indem er ihm eine Brieftasche mit den wichtigen Familienaufschlüssen überliefert hat, Hermann aber hat sie uneröffnet in die Hände der Herzogin gelegt, die ihn beschworen hat, die Geheimnisse auf sich beruhen zu lassen. Der Oheim regiert sein großes Eigen wie ein selbständiger kleiner Fürst, aber auch ihm verbittert Familienleid das Dasein. Sein einziger Sohn und Erbe ist unbegreiflich aus der Art geschlagen und droht einst alles wieder zu vernichten, was der Vater so erfolgreich begründet hat. Auf einer abseits gelegenen Meierei erlebt Hermann nochmals ein Idyll mit der Geliebten; trotz tiefer Gegenliebe weigert sich die von Ferdinands rasender Eifersucht Geängstigte, ihm anzugehören. Der zweite Teil des Buches setzt die satirische Darstellung des Berliner gesellschaftlichen Lebens fort. Hier trifft der Held auch wieder mit Flämmchen zusammen, die als junge Witwe eines reichen Domherrn eine höchst abenteuerliche Rolle spielt. Plötzlich wird Medon als geheimer Demagog von großer Gefährlichkeit entlarvt und verhaftet. Johanna, die ihn schon vorher durchschaut und alles vorausgesehen hat, trennt sich von dem längst nicht mehr geliebten Manne, der auch sie nie wahrhaft geliebt hat, und flieht. Hermann folgt ihr und findet sie auf Flämmchens Landhaus, wo es toll genug hergeht. Er verbringt mit Flämmchen, die nach wie vor einzig ihn liebt, unter geheimnisvollen Umständen eine schwelgerische Nacht und muß annehmen, daß Johanna, die Hohe, Reine, in seinen Armen gelegen hat; von Abscheu erfüllt, sieht er ein Götterbild in den Schmutz gestürzt. Das als Letztes an dem ganzen Werke geschriebene 8. Buch, „Korrespondenz mit dem Arzte“, bringt endlich Klarheit in alle die dunklen und verwickelten Familiengeheimnisse, nicht in direkter epischer Erzählung, sondern in großen Briefbekenntnissen der Hauptbeteiligten zuhanden des Herausgebers. Wir erfahren so die Geschichte Johannas, des Herzogs, der Herzogin und Hermanns. Johanna ist eine außereheliche Tochter des Grafen Heinrich, des Vaters des Herzogs. Hermann ist ebenfalls dessen unehelicher Sohn, erzeugt mit einem guten, seiner Verführung ver-

fallenen Schwabenmädchen, dem, da er selbst bereits vermählt war, sein Busenfreund, der alte Hermann, durch die Ehe ihre bürgerliche Ehre wiedergegeben hat. Der junge Hermann, der inzwischen den Inhalt jener Brieftasche kennen gelernt hat, muß glauben, Blutschande mit der eigenen Schwester getrieben zu haben, und verfällt, sich mit einem Ödipus-Geschick belastet wähnend, tiefer Verzweiflung und geistiger Verwirrung. Der Adelsbrief hat sich als Fälschung erwiesen und der Herzog, entschlossen, den Fall seines Hauses nicht zu überleben, endet durch Selbstmord. Das abschließende 9. Buch, „Kornelie", führt die Erzählung des 7. fort. Es zeigt das holde Kind als treue Pflegerin des Kaufmanns, der, durch den Tod seiner über alles geliebten Gattin gebrochen, dem Grabe zuwankt. Hier taucht Hermann wieder auf als ein gemütlich schwer bedrückter, der Welt abgestorbener Flüchtling. Bei der Einweihung des vom Kaufmann der Gattin errichteten kostbaren Mausoleums kommt es zur Katastrophe. Ferdinand, auf des verhaßten Hermann Tod sinnend, wird von einer Dampfmaschine zermalmt und dieser sucht den Oheim zu trösten durch die ihm bekannt gewordene Tatsache, daß Ferdinand gar nicht sein Sohn, sondern von seiner Gattin im Ehebruch mit dem Grafen Julius erzeugt sei. In den Armen Korneliens stirbt der Kaufmann, dem die Liebe zu seiner Frau und das stolze Gefühl von der Reinheit seines gutbürgerlichen Hauses das Höchste im Leben war. Unvermutet ist so Hermann sein und des Herzogs Erbe geworden. Aber er führt nur ein dämmerndes Pflanzendasein, bis er erfährt, daß nicht Johanna, sondern das seither gleichfalls gestorbene Flämmchen in jener Nacht sein eigen gewesen ist. Damit entweicht der Albdruck und an der Seite Korneliens tritt er in ein neues tätiges Leben zum Nutzen der Gesamtheit ein. and how!

Das sind die Grundlinien der Romanhandlung, die übrigens noch durch Nebenhandlungen und Einlagen aller Art vielfach überschnitten werden. Ihre knappe und nackte Wiedergabe vermag kein der Dichtung entsprechendes Bild zu erwecken; sie schmeckt zu sehr

nach dem Abenteuer- und Kriminalroman. Aber sie ist auch nicht um ihrer selbst willen da, sondern stellt nur den äußeren Rahmen für eine Innenhandlung dar, auf der durchaus der Nachdruck liegt. Die äußere Handlung ist ein bloßes Skelett, und wie sich die Vielheit der starren und toten Knochen durch die lebendige Fülle des Fleisches zur schönen Einheit des menschlichen Körpers zusammenschließt, so auch hier die Masse verschiedenartiger Einzelmotive zum künstlerischen Organismus. Und nicht ein phantastisch buntes Fabulieren ist Immermanns Ziel und Zweck, sondern eine geistig widergespiegelte Wirklichkeitsschilderung im Gewande der Dichtung. Höher noch als die künstlerische Bedeutung der „Epigonen“ steht ihre kulturhistorische als großzügiges Geschichtsbild; kein Geringerer als Heinrich von Treitschke hat das bezeugt.

Wie stellt sich nun die Zeit im Spiegel des dichtenden Historikers dar? Wie schon der Titel besagt, in stark pessimistischer Auffassung; doch ist dieser Pessimismus nicht etwa vom Dichter subjektiv erst in sie hineingetragen, sie ist vielmehr objektiv so geartet, daß man sie als Gesamtzustand gar nicht anders anschauen kann und nur die Frage wagen darf, ob nicht Anzeichen vorhanden sind, daß aus diesem bestehenden Schlechten einmal ein Besseres erwachsen könne. Mit dem von Immermann geprägten Begriff des Epigonentums, der Jahrzehnte hindurch als Schlagwort herrschte, hat seine an sich selbst leidende Zeit sich selbst charakterisiert. „Weh dir, daß du ein Enkel bist!“, so seufzt sie und trägt schwer an der „Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt.“ Und das Schlimmste ist, die großen Errungenschaften der Vergangenheit haben ihren einstigen Gegenwartswert, ihre Wirksamkeit eingebüßt und das Neue, das sie ablösen und dem die Zukunft gehören soll, ist noch im dunklen Werden. Die Väter sind tot und die Söhne noch nicht mündig, das Alte ist überlebt und das Neue noch nicht geboren. So herrscht das Nichts oder doch der bedrückende und lähmende Zustand dumpfer Unfertigkeit und unbefriedigender Halbheit. „Wir leben“, heißt es im 6. Buche der „Epigonen“, „in einer Übergangsperiode; das ist ein trivial ge-

wordenes Wort, welches alle Schulknaben jetzt nachplappern." Auch dies war ein Schlagwort der an bezeichnenden Schlagworten so überreichen Zeit. So spricht 1834 Wienbarg in seinen „Ästhetischen Feldzügen" von dem „Fluch der Zeit, der auf einer Übergangsepoche wie der unsrigen ruht", 1835 nennt Tieck in seiner Novelle „Die Vogelscheuche" die jetzige Zeit „nur eine Übergangsperiode" und 1836 handelt auch Gutzkows Buch „Zur Philosophie der Geschichte" von Übergangszeiten. Es ist der weltgeschichtlich und insbesondere geistesgeschichtlich so entscheidungsvolle Übergang vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert, von der klassisch-romantisch-idealistischen Weltanschauung zur naturwissenschaftlich-realistischen. Das alte Deutschland der Dichter und Denker, nachdem es, durch das Wasser und Feuer schmählicher Unterjochung und ruhmvoller Befreiung schreitend, die große Völkerprobe bestanden hat, wird langsam zu einem neuen Deutschland, das mit seinem unverlierbaren Idealismus endlich auch ein politisch-praktisches Weltgefühl verschmilzt, und strebt der großen Synthese Goethe-Bismarck zu. Wir verfolgten, wie sehr Immermann selbst, an der Wende der beiden Zeitalter geboren, ein Sohn dieser Übergangszeit war und sich als solchen fühlte, wie der ästhetische und der praktische Mensch, wie romantisches Künstlertum und modernes Staatsgefühl in ihm kämpften. Er war der rechte Mann, die Zeichen der Zeit zu deuten, deren Schmerzen er tiefer als die meisten anderen am eigenen Leibe gespürt, die er durchgekämpft hatte und die in sich zu überwinden er sich eben anschickte. Sein Roman spricht es aus, daß sich in der Gegenwart eigentlich nur die oberflächlichen Naturen wohlfühlen, die von Schatten und Klängen genährt werden, während jede tiefer gehöhlte Brust ein heimliches Verzagen erfülle. Viele gerade der Besten gehen daran zugrunde; vor allem die Erstgeburt ist todgeweiht. Denn eine solche Zeit, heißt es programmatisch im 15. Kapitel des letzten Buches, „duldet kein langsames, unmittelbar zur Frucht führendes Reifen, sondern wilde, unnütze Schößlinge werden anfangs von der Treibhaushitze, welche jetzt herrscht, hervorgedrängt, und diese müssen erst wieder verdorrt sein, um einem

zweiten gesünderen Nachwuchse aus Wurzel und Schaft Platz zu machen". Ganz ähnlich hatte Goethe 1829 „im Sinne der Wanderer" die „unheilvolle Zeit, die nichts reif werden läßt", gebrandmarkt.

Die „Lehrjahre" haben die Periode unmittelbar vor der großen französischen Revolution, die „Epigonen" das Jahrzehnt vor der Julirevolution zum Gegenstande, greifen aber in ihren letzten Betrachtungen schon über diese hinaus. Es ist die nach den Befreiungskriegen einsetzende, ein halbes Menschenalter umfassende und sich eben ihrem Ende zuneigende Restaurationsepoche, der Immermann den Spiegel vorhält, und in zahlreichen leben- und farbensprühenden Einzelbildern, die eine einheitliche Anschauungs- und Auffassungsweise zum großen Zeit- und Weltpanorama oder doch wenigstens zu einem „deutschen Sitten- und Charakterbilde" zusammenfaßt, führt er sie eindrucksvoll vor.

Es ist die lebendig tote Zeitspanne, in der politisch unbeschränkte, aber geistig beschränkte Machthaber das Rad der Entwicklung und des Fortschritts künstlich anzuhalten bemüht sind. Die Menschen scheiden sich in die geschlossene Masse des Durchschnitts und die geringe Zahl derer, die aus dem Sumpf herausstreben, aber als Epigonen nicht Selbstvertrauen und Kraft genug besitzen, um das feste, sichere Ufer eines neuen, freieren Daseins zu erklimmen. Jene fühlen sich wohl in dem „weichen Wesen der Restaurationszeit", die nicht mehr erlebt zu haben der Verfasser der „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren" Fichte selig preist, diese leiden unter ihr und an ihr aufs tiefste. So stehen sich in dieser Zeit der stärksten Gegensätze die kleinen Selbstzufriedenen und die großen Mißvergnügten gegenüber. Der glänzenden Napoleonischen Ära ist die schlimmste Tyrannis gefolgt, die es überhaupt gibt, die der zum großen Haufen zusammengeronnenen Dutzendmenschen. Die äußere Macht stützt sich auf die unwürdige Passivität des Philisters und Spießbürgers, der als Biedermeier — nur allzusehr idealisiert! — in der Geschichte fortlebt. Mit kühler Nüchternheit blickt man auf die jüngst vergangene Epoche der Glut und Er-

hebung herab, als schäme man sich der verübten Großtaten. Das Gefühl für das Hohe und Starke ist diesen satten und oberflächlichen Menschen abhanden gekommen. Sie denken nicht daran, das von ihren Vätern Ererbte durch eigenes Erwerben erst wahrhaft in Besitz zu nehmen, geschweige denn den Besitz zu mehren. Sie bestreiten ihre Lebensbedürfnisse nicht mit Edelmetall, das immer seinen Eigenwert behält, sondern mit Scheidemünze und wertlosem Papier, die sie sogar noch leihen müssen und die sie immer mehr verarmen lassen. Sie haben keine Überzeugungen, sondern nur hohle Meinungen und geborgte Gedanken. Sie gehen in geistreich zugespitzten Redensarten auf, indes die Herzen leer sind. An die Stelle eines tüchtigen Seins ist flüchtiger Schein getreten. Es fehlt an starkem Wollen und kräftigem Wirken und somit auch an rechten Erfolgen. Es fehlt namentlich an Persönlichkeit, die sich einsetzt und durchsetzt. Man legt heute dieses, morgen jenes Kostüm aus der Rumpelkammer der Vergangenheit an und spielt Komödie; die allgemeine Heuchelei ist ein Hauptkennzeichen der von keinem großen Hauch durchbebten Zeit, in der ein schillerndes Phantastentum und eine frech sich spreizende Frivolität ebensogut gedeihen wie die pietistische Frömmelei. Aber im umgekehrten Verhältnis zu ihrem Wert oder vielmehr Unwert steht das blasierte Selbstgefühl dieser auf dem Boden der Verwesung aufwachsenden Schatten- und Schablonenmenschen.

Und nun gegenüber den Vielzuvielen die problematischen Naturen, die eigentlichen Träger des Epigonentums. Das bezeichnet der Dichter als den eigentlichen Fluch ungewöhnlicher Zeiten, daß sie wie ein gärender Stoff das Bessere, Flüchtige entstellen und widerlich umtreiben, während die tote Masse als Bodensatz bald ihren unverrückten Stand erhält. Im Gegensatze zu jenen Selbstgefälligen entbehren die Höhergearteten die verlorene Echtheit und kranken an der allgemeinen Verfälschung des Lebens, aber sie vermögen nicht, es von neuem zu bereichern. „Unsere Zeit“, so lautet eine unverwertete Bemerkung in des Dichters Vorarbeiten, „bietet einen Stoff dar, den nur starke Geister zu

bewältigen wissen. — Schwache Geister, von dem Triebe, ihn in sich aufzunehmen, hingerissen, müssen daran untergehen und in den Zustand der trostlosesten Zerstreuung geraten". Und ein den Roman behandelnder Brief des Dichters erblickt das Unvereinbare in den krankhaft gesteigerten Ansprüchen des Individuums und dem Fehlen von allgemein gültigen Unterlagen des Daseins. So stehen die Begabteren seitab und resignieren, fühlen sich einsam und unverstanden. Unfähig zu positiven Leistungen, bleiben sie in der Negation stecken. Von einer „moralischen Seekrankheit" ergriffen, bilden sie eine „Philosophie der Verzweiflung", des Pessimismus und des Nihilismus aus. Sie können die Welt schließlich gar nicht mehr sehen, wie sie ist, sondern stets nur wie durch ein verdunkelndes Glas. Darin findet der Dichter in dieser „gefährlichen Weltepoche" den Fluch des gegenwärtigen Geschlechts, „sich auch ohne alles besondere Leid unselig zu fühlen." Das ist der vielberufene Weltschmerz, jenes Zerrissensein, das man zuletzt, „um interessant zu erscheinen", selbstgefällig zur Schau trägt. Auch den von Weltschmerz ergriffenen Menschen fehlt das warme und starke Herz, sie werden kalte Vernünftler und hohle Freigeister. Sie sind namentlich große Egoisten und der Gemeinschaftsgefühle bar, die den Einzelnen mit Welt und Leben verbinden und ihm zugleich beglückende Aufgaben stellen; so kennen sie auch kein einendes, hebendes und stärkendes Vaterland, sondern nur ein kleinliches Gemeinwesen, das sie erdrückt. „Wir armen Menschen! Wir Frühgereiften! Wir haben keine Knospen mehr, keine Blüten; mit dem Schnee auf dem Haupte werden wir schon geboren. Wahrlich, unser Los ist ein recht lächerlicher Jammer! Daß man heutzutage so früh gescheit wird, gescheit werden muß, daß es gar nicht möglich ist, die törichten Streiche bis in die dreißig mit hinüberzunehmen! O gäbe mir ein Gott die glückliche Dunkelheit, die hoffnungsreiche Nacht statt des kalten Lichtes, welches Verstand und Erfahrung uns Spätlingen unwiderstehlich anzünden!" So klagt bei seinem Auftreten der Held des Romans, immerhin der Besten einer, über seine Entwicklungskrankheit. Viel elender noch

und lächerlicher zugleich sind die „Blasen der von Grund aus umgerüttelten Zeit“, die der Dichter ihm als Mithandelnde beigesellt.

Das ganze Leben steht unter dem Zeichen des Gegensatzes und des Widerspruches, des Zwiespalts und des entscheidungslosen, entnervenden Kampfes, und das übelste Ansehen gewinnt es da, wo es durch ungeschicktes Vermischen von alt und neu, durch verständnisloses Überkleistern greller Widersprüche sich als „kindisches Halbwesen“ darstellt.

Wie kein Mensch wahrhaft sich selbst kennt, so kennt auch eine Zeit sich nicht selbst, am wenigsten eine Durchgangszeit, der gleichzeitiges Verfallen und Entstehen das Gefühl der Unsicherheit geben. Auch diese Epigonenzeit scheint nur still zu stehen. Ist sie doch zugleich die Zeit einer unvergleichlich wichtigen Neueinstellung und grundstürzenden sozialen Umwälzung: die Stände verschieben sich, um sich neu zu lagern; das ist der eigentliche Übergangscharakter dieser Jahrzehnte. Der dritte Stand fegt in unblutiger Revolution die Bevorrechteten vom Boden. Vergeblich sucht der Adel zu restaurieren, das feudalistische Mittelalter wieder erstehen zu lassen. Seine Zeit ist um und auf seinen Ruinen richtet der Mittelstand sich behaglich ein. „Eigentum und Besitz“, heißt es im Roman, „haben ihre schwere tellurische Natur aufgegeben; sie streichen, gasartig verflüchtigt, durch die Lüfte.“ Das Geld unternimmt seinen Siegeszug und die Industrie verdrängt den Ackerbau. Das Zeitalter des Dampfes und der Maschine beginnt, ein demokratisches Zeitalter.

Der konservativ-monarchische Immermann war im tiefsten Grunde seines Wesens Aristokrat. Aber er war es nicht im ständischen Sinne, nicht im Hinblick auf eine bevorzugte Kaste, sondern im Hinblick auf den geistigen Adel, dem er die Führung in Staat und Volk erhalten wissen wollte. Alles für das Volk, das ist seine Forderung; aber nicht durch das Volk als Masse, die nach seiner Überzeugung niemals befähigt und in der Lage ist, sich selbst zu regieren und fortzuentwickeln, sondern durch die großen Einzelnen, die es aus sich heraussendet, die, mit den besten Kräften ursprünglichen Volkstums aufgenährt, dieses Volk an persönlichen Kräften

des Geistes und des Willens überragen und eben dadurch befähigt sind zu erkennen und zu erringen, was ihm frommt und nottut. Immermanns Heroenkult hat es ausschließlich mit solchen Fürsten und Helden zu tun, die kraft ihrer geistigen und sittlichen Werte Herren der Masse gewesen sind. Wie Goethe huldigt er nur dem inneren Adel, nicht dem äußeren. Diesem gegenüber legt er vielmehr eine auffallende Unbefangenheit an den Tag. So hielt ihn z. B., wie er selbst einmal hervorhebt, der rheinische Adel für einen Antiaristokraten. Von den feudalistischen Neigungen und Torheiten des Don Quixote Fouqué ist der doch von der Romantik ausgegangene Dichter sehr frei und beweist damit, daß er ein Sohn der modernen Zeit ist. Wie für den unverbrüchlichen Monarchisten Immermann das Gottesgnadentum nur ein leerer, abgelebter Begriff ist, so entkleidet dieser Aristokrat auch den Geburtsadel schonungslos seines geschichtlichen Nimbus. Er urteilt über ihn um kein Haar anders als die Jungdeutschen, nur nicht mit deren haßverblendeter demokratischer Einseitigkeit, sondern auf Grund seiner geschichtlichen Einsicht mit ruhiger Sachlichkeit. Er glaubt erkannt zu haben, daß die historische Rolle des Adels als einer in sich geschlossenen und sich zusammenschließenden Vorzugskaste ausgespielt sei und daß er infolgedessen im Aufbau des modernen Staates den beherrschenden Platz räumen müsse, den er so lange innegehabt. Die Aufgabe der modernen Zeit und des modernen Staates ist dem Dichter die Lösung der sozialen Frage und die „Epigonen“ enthalten sein sozialpolitisches Glaubensbekenntnis wie der „Alexis“ sein geschichtsphilosophisches, der „Merlin“ sein religionsphilosophisches. An dieser Frage mitzuarbeiten erscheint ihm der Adel nicht berufen, weil er in sich selbst nicht durch eine soziale Einheit oder Idee zusammengehalten werde und weil ihm somit die Organe für das Soziale überhaupt fehlen. Mehr und mehr ist ihm der Grundbesitz und damit auch seine eigentliche Daseinsberechtigung entschwunden. Zweimal wird in den „Epigonen“ das berühmt gewordene Wort ausgesprochen, daß der Adel eine Ruine sei. Und warum er es geworden ist, und daß es dahin kommen mußte, wird in dem großen Abschnitt

des 8. Buches „Geschichte des Herzogs“ als an einem Musterbeispiel nachdrücklich dargelegt; Immermann schildert hier in großen Zügen den Verfall einer Adelsfamilie, wie nachmals Thomas Mann bis in die kleinsten Züge den Verfall eines bürgerlichen Hauses geschildert hat.

Die auf allen Gebieten sich emanzipierende Zeit gehört in politischer Hinsicht dem Bürgerstande. Zu dem Geld- und dem Grundbesitze gelangt, die vordem sich in den Händen des Adels befanden, löst es diesen ab und begründet seine soziale Macht durch den Industrialismus, welcher der neuen Zeit recht eigentlich das Gepräge gibt.

Richard M. Meyer rechnet es den „Epigonen“ als großen Vorzug und geschichtlich bedeutungsvolle Eigenart an, daß in ihnen zum erstenmal im deutschen Zeitroman statt geistiger Gegensätze der soziale Konflikt zum Angelpunkte der Handlung gemacht werde. Die „Wanderjahre“ hatten diesen Konflikt doch nur gestreift; so erstaunlich weitsichtig und modern Goethe uns in ihnen anmutet, so klar er erkennt, daß die Dampfmaschinen nicht zu dämpfen seien, in seiner ganzen Breite und Tiefe behandelt doch erst Immermann als einer der ersten das große Problem, das Verhältnis zwischen Grundbesitz und Geld, Adel und bürgerlichem Unternehmertum. Diese Motive sind für ihn nicht ein beliebiger Stoff, sondern umwälzende persönliche Innenerlebnisse, die mit drängender Notwendigkeit ihren Ausdruck fordern. Früh hatte sein Wirklichkeitssinn sich mit diesen Erscheinungen bekannt gemacht und auseinandergesetzt und viel mehr als die literarische Anregung von Goethe oder Tieck her bedeuten für ihn und seinen Roman die Eindrücke, die der Sohn des betriebsamen Magdeburg und der aufmerkende Anwohner des Niederrheins, wo das Vordringen der Industrie und der Verfall des Feudalismus besonders deutlich wurden, in sich aufnahm. Der kapitalistische Gegensatz zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer drängt sich ihm noch nicht auf; den rücken einige Jahre später in Frankreich die großen Romane George Sands und Eugen Sues in den Vordergrund. In Deutschland rufen erst Ernst Willkomm,

Robert Prutz und Hackländer mit ihren Erzählungen „Weiße Sklaven“, „Das Engelchen“ und „Europäisches Sklavenleben“ das vom Kapitalismus unterjochte Proletariat auf den Plan. Spielhagens „In Reih und Glied“ setzt die Linie fort, die dann geradenwegs bis zu Heinrich Manns revolutionärem Arbeiterroman „Die Armen“ führt. Immermann bleibt bei dem ständischen Gegensatze zwischen Geburts- und Geldaristokratie stehen. In einer brieflichen Besprechung von seines Freundes Beer Lustspiel „Nenner und Zähler“ schreibt er im Oktober 1830: „Das Geld ist die einzige reelle Macht und muß es bei dem nomadisch-demokratischen Zustande, in welchen die Welt geraten ist, sein. Der Grundbesitz muß von der Industrie borgen, wenn er sich so eben erhalten will.“ Er macht diese Feststellungen freilich mit Bedauern, er beklagt es, daß das Genie von realen Ansprüchen überflügelt werde, daß Stand und Amt bloß noch Figuranten, daß die Mächte, die früher das menschliche Geschlecht beherrschten, entweder vernichtet oder vom mächtigeren Dämon unterworfen seien. Seiner Unlust über eine zur Mechanisierung strebende Entwicklung machte satirisch sein „Tulifäntchen“ Luft. Nicht mit dem Herzen, nur mit dem Verstande gibt er ihr recht, nicht als etwas Wünschenswertem, sondern als etwas geschichtlich Notwendigem. Das sprechen noch am Ende seiner Tage die „Memorabilien“ klar aus: „Gewiß wird kein tieferes Gemüt für die Eisenbahnen als solche und den Dampf, wenn er weiter nichts ist, und für die Maschinen, wenn sie nur klappern, den Säckel eines Gewerbsmannes zu füllen, sich erglühet fühlen. Gewiß ist ferner, daß durch jene Tendenzen in vielen Menschen eine gewisse Versandung entstand und eine Trocknis der Seelenkräfte“; aber, so fährt er fort, sie sind ebenso gewiß aus einer Wirklichkeit und im Gefolge der Wissenschaft entstanden und mit ihnen sei eine der großen und notwendigen Evolutionen des menschlichen Geistes im Werke.

Das ist des Dichters Stellungnahme auch schon in den „Epigonen“. Hermann zollt den klugen und großzügigen Organisationen seines vermeintlichen Oheims alle sachliche Achtung, dem Geiste der Nützlichkeit, Ordnung und praktischen Umsicht, den großen

Leistungen und Errungenschaften seiner Tätigkeit; aber wohl fühlt er sich in dieser Welt nicht. Die Schattenseiten drängen sich ihm auf: die Entstellung und Vergewaltigung der schönen Natur durch die gewerblichen Einrichtungen, der mit widerlichen Gerüchen geschwängerte Dunst von den Färbereien und Bleichen, die kränkliche Gesichtsfarbe der Arbeiter und ihr zunehmender Hang zu verbrecherischer Gewalttätigkeit, die sitzende Lebensweise, die den Boden für ein ungesundes Sektenwesen vorbereitet. Er erkennt die Weltkraft des Geldes, aber er empfindet einen „tiefen Widerwillen gegen die mathematische Berechnung menschlicher Kraft und menschlichen Fleißes, gegen die Verdrängung lebendiger Mittel durch tote“. Es bedrückt ihn, daß der Sinn für Schönheit und feine Sitte in diesem Lebenskreise so ganz fehlt. Die Vergleiche, die er auf Schritt und Tritt mit dem Leben auf dem Schlosse des Herzogs anstellt, fallen nicht zugunsten der neuen Richtung aus: „Es ist wahr, hier gehörte alles tätig der Gegenwart an, und dort zehrte man von Erinnerungen, bestrebte sich umsonst, der Vergangenheit neues Leben einzuhauchen; aber jene Örtlichkeiten und ihre Bewohner erzeugten doch in der Seele eine Stimmung, während er hier vergeblich danach rang, den Knäuel der dumpfen und niederdrückenden Wirklichkeit sich zum Gespinste zu entfalten.“ Der Adel verliert sich in leere Formen, die Industrie treibt in formloser Unkultur ihr Wesen, und selbstsüchtig sind sie beide; da fällt es schwer, sich zu entscheiden. Der Dichter spricht mit seiner ganzen Zeit harte und einseitige Worte über den Egoismus, die Anmaßung, die Herzlosigkeit, die Vorurteile des Adels, aber der Ästhetiker in ihm kann doch eine geheime Vorliebe für die absterbende Aristokratie so wenig verleugnen wie die tendenziösen Jungdeutschen, die den Adel grimmig bekämpfen und doch für schöne Gräfinnen schwärmen und selbst nach dem weltmännischen Ton eleganter Kavaliere streben. Die „Epigonen“ atmen insofern eine ähnliche Stimmung wie Laubes „Junges Europa“ und Freytags „Soll und Haben“, wie die Romane Spielhagens, Heyses und Fontanes.

Daß der völlige Sieg des Industrialismus nur eine Frage der Zeit ist, dagegen kann sich Immermanns sozialpolitische Ein-

sicht im Ernste nicht verschließen, aber er findet für die ganze Handlung seines Romans doch nur einen Ausgleich; nicht aus Unentschiedenheit des Charakters, sondern eben als Sohn des Übergangszeitalters: „das Erbe des Feudalismus und der Industrie fällt endlich einem zu, der beiden Ständen angehört und keinem.“ Und dieser eine vertritt den Goetheschen Grundsatz, der Besitz und Gemeingut als Gleichung faßt. Schon im 6. Buche sagt Wilhelmi zu Hermann: „Oft kommt mir alles Eigentum wie ein Depositum vor, welches bei uns für ein nachkommendes glücklicheres Geschlecht hinterlegt worden wäre, welches wir treulich den Enkeln aufzuheben, aber selbst nicht zu genießen hätten.“ Und am Ende des Werkes übernimmt der Held ausdrücklich sein Erbe nur als ein solcher Depositar. Das ist bei Immermann der Weisheit letzter Schluß; es ist nur ein Abschluß, keine Lösung, ein Ausblick in ein drittes Reich, das da kommen soll, ähnlich wie im „Merlin“.

Den entscheidenden Schritt zum Kommunismus tut er nicht, wie etwa George Sand, deren „Indiana“ schon verwandte Konflikte behandelt und die in ihrem anfangs der vierziger Jahre erschienenen Meisterroman „Consuelo“ das Ideal aufstellt, der Großindustrielle solle sein gesamtes Eigentum der Gemeinschaft der Arbeitenden abtreten: „Soyons seulement les dépositaires et les gérants de la conquête commune.“ Solche Gedanken lagen in der Luft und verdichteten sich namentlich in Frankreich zu geschlossenen Theorien, die Immermann aufmerksam verfolgte. So hat er sich auch mit dem Saint-Simonismus ernstlich beschäftigt.

Im Anfang der dreißiger Jahre erlebte der Saint-Simonismus seine Höhe und seinen Verfall. Enfantin, sein Prophet und Ausbreiter, entfesselte mit den Büchern „Exposition de la doctrine Saint-Simonienne“ und „La réligion Saint-Simonienne“ Stürme von Beifall und Widerspruch. Sie zielten darauf ab, zunächst das Wesen der bürgerlichen Gesellschaft wissenschaftlich zu bestimmen und dann auf Grund solcher Unterlagen an ihre Verbesserung und Erneuerung heranzutreten. Nichts Geringeres galt es auch hier, als die soziale Frage zu lösen, und zwar sowohl theoretisch wie

praktisch. Man entwarf ein neues, philosophisch begründetes System der Gesellschaftswissenschaft und verband mit der Anbahnung sozialer Reformen auch die Aufstellung einer neuen Ethik und einer neuen Religion. „Le nouveau Christianisme" nannte sich ein bedeutsames Schriftchen Saint-Simons. Zugleich zielte man auf eine wissenschaftliche Ausgestaltung des modernen Industriestaats ab, und zwar im kommunistisch-sozialistischen Sinne; alle Privilegien, besonders die des Adels, sollten beseitigt, alle Ausbeutung des Volkes unmöglich gemacht und jedem Tüchtigen die freie Bahn geöffnet werden. Freiheit sollte aber auch im Leben des einzelnen herrschen und die Frau ihren vollen Mitgenuß haben, vor allem Liebe und Ehe auf neue Grundlagen gestellt werden. Das waren Fragen, die im geknebelten Restaurationszeitalter die brennendsten waren, und ihre Erörterung erregte den leidenschaftlichsten Anteil. Zudem behandelten sie die Saint-Simonisten nicht mit lehrhafter Trockenheit, sondern hüllten sie in ein phantastisches Gewand. Gerade die bei ihnen zutage tretende seltsame Mischung von Aufklärertum und Romantik zog janusköpfige Zeitgenossen wie Heine und Immermann in ihren Bann. Für den Freidenker Heine war Enfantin schlechthin der bedeutendste Geist der Gegenwart, für solche, die starr in den überlieferten religiös-sozialen Anschauungen wurzelten, der wahre Gottseibeiuns und Volksfeind. Auch einem Immermann konnte es nicht in den Sinn kommen, den radikalen französischen Neuerern bis ans Ende ihrer Bahn zu folgen, d. h. bis zum Sozialismus und bis zur Verkündigung der „Emanzipation des Fleisches" und der freien Liebe, und im 8. Buch der „Epigonen" läßt er denn auch seine Johanna sich „vor der durch die Saint-Simonisten uns zugedachten Emanzipation schönstens bedanken". Aber es blieb doch genug, was ihn anzog und ihm zu denken gab: das religiöse Suchen und das Streben, die ihn selbst so tief bewegenden Gegensätze von Diesseitigkeit und Jenseitigkeit, Sensualismus und Spiritualismus in eine höhere Einheit aufzulösen; ferner die aristokratische Form, in der hier eine Hierarchie des Geistes den Fortschritt pflegte, bei aller Volksfreundlichkeit doch dem höher-

gearteten Einzelmenschen als berufenem Träger des Volkstums und der Volkswünsche huldigte und einen Kultus des Schönen übte.

Die „Epigonen“ sind keine parteiische Tendenzdichtung, und daß in ihnen die Verneinung überwiegt, liegt einfach im Wesen der geschilderten Zeitverhältnisse selbst; der Unsegen des Nachgeborenseins ist nun einmal größer als der Segen. Trotzdem ist der Roman nicht zur trüben Lazarettgeschichte geworden. Freilich lag des Dichters ernster Natur und volkserzieherischem Triebe nichts ferner als wohlfeile und gerngesehene Schönfärberei. Er gibt die Dinge wieder, wie sein scharfer und kritischer Blick sie sieht, aber nicht als strenger Sittenrichter und grämlicher Schulmeister, sondern als Künstler von schöpferischer Phantasie. Das beweist schon der breite Raum, den er dem Humor und der heiteren Ironie gewährt. So oft auch beide in herbe und scharfe Satire umschlagen, die Immermann ja von jeher gepflegt hat, diese bleibt doch stets dichterische Satire und frei von giftiger Gehässigkeit. Zu übertreiben ist ihr Wesen und ihr Recht und von diesem Recht hat der Verfasser allerdings reichlichen Gebrauch gemacht; aber nicht hämische Verkleinerungssucht, sondern ein edler Zorn führt ihm im allgemeinen die Feder. „Wenn der Mensch nirgends ein großes, mutiges und heiliges Geschlecht erblickt, so wird er zur Satire getrieben, er mag sich sträuben, wie er will“, hieß es schon in den „Papierfenstern“. Die nebelhafte Griechenbegeisterung und die verschrobene Deutschtümelei, der „frevelhafte Unsinn“ unreifer Burschenschaftspolitik, die „studentenhaft die Festung stürmt“, und die kurzsichtigen Demagogenverfolgungen der „nach Ideen regierenden“ Staatsmänner, die fade Geselligkeit geistreichelnder Schönredner und die Modenarrheiten der oberen Klassen, die Kindereien einer wurzellos gewordenen Adelskaste und die platte Simpelei des Spießbürgertums, erlogener Weltschmerz und asketisches Nazarenertum, heuchlerischer Pietismus und bigottes Konvertitenwesen — alles das und manches andere noch wird mitleidlos mit scharfen Peitschenhieben gestraft. Einzelne Schilderungen streifen auch wohl in ihrer Grellheit die Karikatur und Fratze: so die Entwicklung

des frauenverachtenden Philhellenen zum kinderwiegenden Schlafrockhelden und die tolle Farce des studentischen Bundestages, der gelehrte Bonner Professor Wilhelm Schlegel als geckenhafter Hindu und Flämmchens Menagerie. Aber zu Unrecht hat man den „Epigonen", wie Gottfried Kellers eine ähnliche Übergangszeit darstellendem Altersroman „Martin Salander", den Vorwurf gemacht, sie gelangten über verneinenden Pessimismus nicht hinaus. Nur so viel ist richtig, daß beide Dichter eine eindeutige und genau umrissene positive Lösung nicht geben und gar nicht geben können, weil eine gewisse Vermittlung zwischen dem Alten und dem Neuen nun einmal zum Wesen und Begriff der Übergangszeit gehört. Eine allzu entschiedene Ausmalung des vermuteten oder gewünschten Ergebnisses würde leicht zur romantischen Utopie oder zur unkünstlerischen These und Tendenz führen. Von beidem hat sich Immermann frei zu halten gewußt; erst im „Münchhausen" fühlt er die Zeit und fühlt er sich selbst soweit fortgeschritten, daß er freudig das klare Ziel zu erkennen und zu zeigen vermag. In den „Epigonen" steckt er selbst noch zu tief in den ihn umgebenden absterbenden Verhältnissen, um den weiteren Verlauf der Zeitentwicklung deutlich übersehen zu können. Die „Memorabilien" verwahren sich gegen die nihilistische Auffassung des Romans: man habe nur die abgelebten Figuren gesehen, während der Schluß gerade lehre, daß die schrecklichsten Zerstörungen die in der Zeit schlummernden Heilungskräfte nicht vernichten könnten. Immermann überweist, wie der Richter im „Nathan", den endgültigen Spruch einer späteren Zukunft; er begnügt sich mit der Aufstellung einer die Thesis und die Antithesis übergipfelnden Synthesis und läßt aus dem unentschiedenen Krieg zwischen Adel und Bürgertum, aus dem Unrecht des ersten und der Rache des zweiten „dritte, fremdartige Kombinationen" entspringen. Es klingt einseitig und willkürlich, wenn der Held am Schlusse trotz der Erkenntnis, daß der einem trockenen Mechanismus zueilende Lauf der Gegenwart nicht zu hemmen sei, die Fabriken wieder eingehen lassen und die Ländereien dem Ackerbau zurückgeben, wenn er seine grüne

Insel solange als möglich gegen den Sturz der vorbeirauschenden industriellen Wogen befestigen will. Aber gleich darauf verheißt er doch auch für sein ferneres Dasein ein Streben, die auf seine Schultern geladenen Gegensätze würdig zu schlichten. Immerhin, man begreift, daß sich das leidende Epigonengeschlecht einigermaßen enttäuscht fühlte durch das Werk, von dem es das befreiende Wort erhofft hatte. Unbefriedigt, nicht die ganze Lösung zu finden, übersah es auch die Ansätze zu einer solchen. Aber derselbe Hermann erklärt schon im 2. Buche (übrigens einen Satz des „Alexis“ wörtlich aufnehmend): „wir müssen doch vorwärts! Niemand kann in den Leib seiner Mutter zurückkehren.“ Er begründet mit Wilhelmi einen aufbauenden Bund der Wahrheit und übernimmt von dem älteren Freunde feurig die echt Fichtesche Losung, daß der einzelne, anstatt bloß mit Feuer und Schwert gegen die herrschende Erbärmlichkeit zu wüten, bei sich beginnen und, den Gehalt einer Gesinnung auch in das kleinste Tun legend, mit seinem Selbst den ersten Baustein zum Tempel der neuen Andacht tragen müsse. Und ganz persönlich beschließt der Dichter das zuletzt verfaßte 8. Buch mit Worten Lamartines, der im menschlichen Geiste kein Zeichen des Verfalls, kein Symptom der Ermüdung oder Veraltung sehen will, der vielmehr über morsch gewordene und dahinstürzende Einrichtungen hinweg ein verjüngtes Geschlecht erblickt, das vorwärts stößt und das unendliche Werk wieder aufbauen wird. Beschlössen diese zuletzt geschriebenen Sätze auch wirklich den Roman, er wäre wahrscheinlich williger aufgenommen und richtiger verstanden worden. Schon in den „Epigonen“ bleibt Immermann keineswegs stehen bei der bloßen geschichtlichen Aufnahme der vorhandenen Übelstände; auch hier schon bemüht er sich, die Masse geistig zu erfassen, die Zukunft aus ihr abzulesen und die höhere Einheit, den ruhenden Pol zu finden. Erst der „Münchhausen“-Dichter stattet das Schiff der Zeit mit dem zielweisenden Kompaß aus, aber man darf die auch in den „Epigonen“ bereits geleistete fruchtbare Vorarbeit nicht übersehen und unterschätzen. Namentlich verdient Immermanns nachdrückliche Betonung des Staatsgedankens

alle Achtung und Beachtung. Mit ihr erweist er sich eben als Sohn des 19. Jahrhunderts, das in furchtbaren Wehen diesen großen Gedanken ausgetragen und damit seinen Kindern das schirmende Palladium geschenkt hat. Dem weltbürgerlichen und ungeschichtlichen 18. Jahrhundert, selbst einem Goethe, Schiller, W. v. Humboldt war der Staat nichts als ein notwendiges Übel, sein Zweck die bloße Sicherung der friedlichen Bürger nach innen und außen; das 19. Jahrhundert hat an die Stelle dieses äußeren Polizeistaates der Not den Staat der inneren und geschichtlichen Notwendigkeit gesetzt, seinen Selbstzweck und sittlichen Wert gewiesen und den Nationalstaat als geschichtlich gewordenen individuellen Organismus, als höchsten Ausdruck der Volksseele erkannt und aufgezeigt. In Goethes „Lehrjahren" scheint der Staat einfach nicht vorhanden. Dort ist von einem Krieg im Lande die Rede, als würde er hinten weit in der Türkei geschlagen und kümmere den Bürger nicht, und Werner versichert ernsthaft, er habe sein Leben lang nie an den Staat gedacht und seine Abgaben stets nur bezahlt, weil es einmal so hergebracht sei. Nicht anders steht es in den Romanen der Romantiker, z. B. Eichendorffs, einzig den Preußen Arnim ausgenommen. Dagegen behandelt der greise Dichter der „Wanderjahre" neben den sozial-pädagogischen auch staatliche Fragen mit einsichtigem Ernst, wenngleich noch nicht vom nationalen Standpunkt aus. Diesen Standpunkt haben erst Fichte und der heute noch so vielfach verkannte Hegel erobert. Erst sie haben die Entwicklung eines bis dahin bloß geistigen Staatsbewußtseins zum historisch-politischen angebahnt, und, wie Meinecke lichtvoll dargelegt, das deutsche Volk, das sich solange nur als Kulturnation gefühlt hatte und über den Vernunftstaat nicht hinausgelangt war, zur Staatsnation erzogen. Unter ihrem Einfluß steht Immermann; wie sie war er, dadurch glücklicher gestellt als Goethe, Bürger eines wirklichen Staates von sittlicher Kraft und durch die Schule der Geschichte gegangen. Im 4. Buche der „Epigonen" hält Wilhelmi seinem von der Zeit katzenjämmerlich angeödeten und in seine eigenen Angelegenheiten versenkten jungen Freunde bedeutungsvoll das Wort

„Staat" entgegen, und im 6. Buche führt er ihm des näheren aus: „Wie einst das heilige Grab und späterhin die neue Welt jeden strebenden Geist siegreich lockte, so ist es jetzt mit dem Staate. Nur das, was an ihn sich lehnt, nur das, was von ihm erkannt wird, hat Glauben an sich selbst; die Zeit der Privatdienstbarkeit ist durchaus vorüber." Ganz ähnlich lesen wir in G. Kellers Tagebuch vom Jahre 1848: „Nein, es darf keine Privatleute mehr geben!" Hermanns Einwand freilich, daß Vaterland und öffentliche Einrichtungen in Deutschland leider noch sehr unvollkommen und erst im Werden seien, muß er seufzend gelten lassen und mit seinen bekannten Äußerungen über das Wesen der Übergangszeit beantworten. Den Staat, der augenblicklich seine Kinderkrankheiten durchmacht, wahrhaft erstehen zu lassen, ist demzufolge die größte Aufgabe des höher gebildeten und weiter denkenden Einzelmenschen. In Frankreich wurde die von einem zielbewußten Königtum entwickelte Nationalstaatsidee durch die Zusammenarbeit von großen staatsmännischen Schriftstellern mit einem politisch geschulten Bürgertum gefördert. In Deutschland fanden die dünn gesäten großen Politiker nur bei den Dichtern und Denkern Verständnis und Beistand, während die Masse des politisch so erschreckend unreifen Volkes nur zu oft versagt und selbst bereits glänzend Geschaffenes wieder in den Staub gerissen hat.

Immermanns gewohnte Anlehnung an literarische Vorgänger hat auch in den „Epigonen" statt. In erster Linie stehen sie unter so auffallendem Einfluß des „Wilhelm Meister" wie die „Papierfenster" unter dem des „Werther". Die ganze Anlage und Handlungsführung ist ja im Bildungs- und Zeitroman mehr oder weniger gegeben, aber darüber hinaus verrät Immermann die unmittelbarste Abhängigkeit von Goethe hinsichtlich der handelnden Personen und ihrer Beziehungen zueinander, hinsichtlich einzelner Motive und Situationen und nicht zuletzt auch hinsichtlich der Technik. Wie Wilhelm ist auch Hermann als Romanheld „leidend, wenigstens nicht in hohem Maße wirkend" und ein noch

im Werden befindlicher, unfertiger, aber entwicklungsfähiger junger Mensch von einer guten Durchschnittsbegabung und allen Eindrücken offen, so daß sein reger Geist und seine empfängliche Seele gerade geeignet sind, einen Spiegel der Umwelt abzugeben: er strebt aus der Dumpfheit herauszukommen, sich über sich selbst und seine Bestimmung klar zu werden und ein Verhältnis zu Welt und Menschen zu gewinnen. Ein abenteuernder Allerweltsdilettant, ein blasierter Sohn seiner mißvergnügten Zeit, dabei aber von liebenswürdigem Auftreten, so läßt er sich von Station zu Station treiben, ohne etwas anderes zu tun zu haben, als jedermann erbetene oder unerbetene Hilfe zu leisten. Auch er findet Eingang in die Kreise des Adels, auch ihm fliegen die Herzen der Frauen zu, auch für ihn sind seine einander ablösenden Herzensneigungen Sinnbilder seiner stufenmäßig aufsteigenden Entwicklung. Auch er geht aus, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und findet schließlich ein Königreich, nachdem er, an seinen Irrtümern lernend, durch das Leben und die Liebe erzogen und gebildet, zur Reife gelangt ist. Er ist der Beschützer Flämmchens wie Wilhelm der Mignons, von der jene, naive Elementarkraft mit pathologischen Zügen vereinigend, eine wenig gelungene Kopie darstellt. Wie Mignon tanzt sie, folgt ihrem Beschützer in Knabenkleidung und verzehrt sich in unerwiderter Liebe zu ihm. In Goethescher Lyrik freilich konnte sie Immermann sich nicht aussprechen lassen; erst im Tode schließt er ihr die Lippen auf, der in Prosa gebettete Verse entströmen. Den Gesängen des Harfners entspricht das Lied des Arztes im 2. Buche. Ein persönliches Gegenstück zum Harfner und seinem furchtbaren Geschick erscheint in Flämmchens Mutter, einer spanischen Nonne, der einst am Altare Gewalt angetan worden ist. Diese wahrsagende hexenhafte Alte entspricht zugleich, halb zärtliche Beschützerin halb elende Kupplerin des Findelkindes, der alten Barbara im „Meister", die schauerliche nächtliche Szene zwischen ihr und Hermann den erschütternden Aufklärungen, die Wilhelm in der Mitternachtsstunde von jener empfängt. Wie Wilhelm in den Armen Philinens, die ebenfalls

in Flämmchen eine bescheidene Wiedergeburt feiert, so erlebt Hermann in den Armen dieser eine geheimnisvoll sinnberauschende Nacht. Mignons Rolle spielt Flämmchen des weiteren bei Hermanns Verwundung und Pflege, als Aufwärterin bei dem Gelage mit Wilhelmi. Der Totenfeier Mignons stellt sich die Einweihung des Mausoleums gegenüber, wie dem himmelblau tapezierten Saal der Vergangenheit dort der leere blaue Saal der Ewigkeit im Landhause des Domherrn. Auch Hermann gehört einem geheimen Orden an, auch er bewährt sich als Haarkünstler; der Hamlet-Aufführung entspricht das Karussel, den Bekenntnissen der schönen Seele das Gemütswunder des Arztes, der pädagogischen Provinz das ganze 3. Buch, den durch Zufall sich zusammenfindenden Teilen des Kruzifixes in den „Wanderjahren" die Episode mit den beiden Hälften des Stephanusbildes. Bei der Herzogin schwebt deutlich Natalie, die Amazone, vor, doch erinnert ihr zartes Verhältnis zu dem jungen Lehrer auch an das Ottiliens zu dem Architekten in den „Wahlverwandtschaften", die übrigens sonst noch anklingen. Dazu kommen das Entsagungsmotiv als Hauptmotiv und viele sich deckende Nebenmotive wie der Preis des nackten Körpers und die Unart, die Speisen außer der Reihenfolge zu nehmen. Auch in den allgemeinen Gedankengängen findet sich vieles Gemeinsame. Trotz alledem ist es doch sehr übertrieben und höchst ungerecht, wenn Goedeke und Julian Schmidt in den „Epigonen" nichts weiter als einen schwächlichen Abklatsch der „Lehrjahre" erblicken wollen. Man hat über den augenfälligen, zumeist auf unmittelbaren Anleihen beruhenden Ähnlichkeiten mit Goethe zu lange den hohen Eigenwert des Immermannschen Romans verkannt, der, geschichtlich betrachtet, einen erheblichen Schritt über den Goetheschen hinaus bedeutet. Es ist bei Immermann doch im wesentlichen nur der Rahmen, der sich mit Goethe nahe berührt, während der Inhalt überwiegend von neuer, eigener und wertvoller Art ist. Behandelt der „Meister" einen werdenden Menschen, so behandeln die „Epigonen" eine werdende Zeit und zwar mit Aufbietung einer Fülle von modernen Sachlichkeiten,

die den Übergang vom klassisch-romantischen zum realistischen Roman kennzeichnen. Auch hat es Immermann in viel höherem Grade als der Dichter der „Wanderjahre“ verstanden, Lehrhaftes in bewegte und fesselnde Handlung umzusetzen.

Neben dem „Wilhelm Meister“ hat besonders auch noch Jean Pauls „Titan“ auf Personen und Motive der „Epigonen“ abgefärbt und Walter Scott für Flämmchens „romantische Gestalt“, wie sie im Roman selbst genannt wird, seinen Pinsel hergeliehen.

Namentlich in der Technik seines Werkes legt Immermann eine starke Abhängigkeit vom Muster des Goetheschen, Jean Paulschen und romantischen Romans an den Tag. Sie ist es, die seinem Trieb zum Realismus immer wieder ein Schnippchen schlägt, diesen niemals zu ganz folgerichtiger und vollständiger Fortentwicklung und Durchbildung gelangen läßt.

Weit entfernt von Spielhagens überstrenger Forderung völliger Objektivität, tritt auch Immermann als Verfasser der „Epigonen“ persönlich hervor und läßt den Leser des gedruckten Buches an dessen Entstehung teilnehmen. Er stellt seine Romanpersonen als ihm bekannte lebende Menschen hin und spielt, um den Anschein der Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit des Erzählten zu verstärken, den Herausgeber ihm zugekommener Papiere. Er behandelt sein Manuskript als historische Urkunde, betont die „diplomatische Treue“ seiner Wiedergabe und hebt etwa hervor, daß irgendein Name oder irgendeine Nachricht von der Überlieferung nicht aufbewahrt sei. Einen wahren Saltomortale aus der Welt der künstlerischen Täuschung in scheinbare Wirklichkeit unternimmt der Dichter im 8. Buche, der „Korrespondenz mit dem Arzte“. Er gibt an, nach vorgreifender Vollendung des 9. und letzten Buches nun nicht mehr aus noch ein zu wissen, da ihm Zwischenglieder der Ereignisse und Erklärungen zu ihnen fehlen, und übersendet in Begleitung von Briefen, in denen er von seiner bisherigen Arbeit an den „Epigonen“, der Aufnahme seines „Merlin“ und anderen höchstpersönlichen Dingen spricht, die ganze fertige Handschrift an die Personen seines Romans, sie selbst um dessen ergänzenden Abschluß angehend. Diese begut-

achten, berichtigen und vervollständigen das Gelesene in Briefen und Niederschriften und diesen ihm überschickten Stoff stellt der Verfasser, selbst die Feder aus der Hand legend, einfach ohne weitere Überarbeitung als 8. Buch zusammen, in dem dann auf Ereignisse wie den Tod des Herzogs und die Vermählung Johannas Bezug genommen wird, die erst das 9. episch erzählt. Das ist eine romantische Ironie, die ohne Jean Paul, E. T. A. Hoffmann und Brentano kaum zu denken ist und die kühne Eigenart des „Kater Murr“ und „Godwi“ womöglich noch überbietet. Im ganzen aber steht doch bei Immermann der romantischen Tendenz zur Durchbrechung und Zersetzung der Form ein entschiedener Wille zur Form gegenüber.

In der lässig-bequemen Weise der englischen Romanschriftsteller des 18. Jahrhunderts, Goethes oder des unter seinem eigenen Einfluß stehenden Wilhelm Raabe läßt der „Herausgeber dieser Geschichte“ den „Leser der vorliegenden Denkwürdigkeiten“ im behaglich-weitschweifigen Ich- und Wir-Stil an seinen technischen Erwägungen teilnehmen. Häufig vorwärts und rückwärts verweisend, erklärt er, warum er etwas ganz verschweige oder bis zu gelegenerer Zeit unbeschrieben lasse, gibt seine persönliche Billigung oder Mißbilligung von Einzelheiten kund, begründet seine Angaben, entscheidet sich, die Ergebnisse langer Gespräche in einen kurzen Bericht zusammenzufassen, schaltet Wendungen wie „man will wissen“, „wenn wir nicht irren“ ein und überläßt gewisse Schilderungen einer „geschickteren Feder“.

Besonders nach Goetheschem Vorbild, doch in geringerem Maße, weisen auch die „Epigonen“ mancherlei Einlagen wie kleine Sondererzählungen, Tagebücher und Brieffolgen auf. Vor allem aber enthalten sie viele sachliche Erörterungen, die nicht dichterisches Mittel oder dichterische Zutat, sondern Selbstzweck sind. Ganz allgemein und theoretisch wird im Kreise des Herzogs, Medons, der Madame Meyer, der beiden Pädagogen, in dem Logengespräch zwischen Wilhelmi und Hermann über die Zeitverhältnisse, über Politik und Soziologie, Weltanschauung und Erziehung, Literatur und Kunst

gehandelt. Indessen gehen diese Ausführungen ungezwungen aus der Romanhandlung selbst hervor. So wirken sie weit weniger störend und aufdringlich lehrhaft als die verwandten der „Wanderjahre", der Tieckschen Novellistik und namentlich der großenteils aus ungehaltenen Parlamentsreden und unveröffentlichten Leitartikeln bestehenden jungdeutschen und der späteren Gutzkowschen Tendenzromane. Und wenn gelegentlich auch eine eigenwillige oder ungeschickte Formgebung die „Epigonen" als Kunstwerk beeinträchtigt, so gilt doch das in ihnen gesprochene Wort „es gibt etwas Höheres als die Form, und das ist der Gehalt" für dieses Werk selbst, wie es für den ganzen Immermann und für die gesamte deutsche Literatur im Gegensatze zu der der romanischen Völker gilt.

Dieser Gehalt ist in hohem Grade vorhanden und nicht nur als sachlicher Zeitgehalt, sondern auch als menschlicher Persönlichkeitsgehalt. Alle literarische Abhängigkeit reicht doch nicht hin, den bedeutenden Eigenwert der „Epigonen" zu verwischen.

Nicht nur in der Grundstimmung, in der geschichtlich-sozialen Auffassung der geschilderten Verhältnisse, spricht der Dichter sich selbst aus, sondern auch in vielen Einzelheiten schöpft er aus seinem eigenen inneren und äußeren Erlebnis, arbeitet er mehr oder weniger frei umgestaltend nach lebenden Modellen, bietet er eine Bekenntnisdichtung großen Stils.

So gehen auf eigene Berliner Eindrücke die Schilderung des 
Medonschen Kreises zurück: die Erörterungen über das Verhältnis der neuerworbenen Provinzen zum Haupt- und Stammlande, die 
mit der Entstehung der Gemäldegalerie des Alten Museums zusammenhängenden Streitigkeiten über die bildende Kunst, der Immermann seit langem ein eifriges Studium zugewandt hatte, wie denn auch literarische Quellen stofflicher Art für den Roman sich mannigfach bezeichnen lassen. Das Nazarenertum kennen zu lernen, hatte 
der Düsseldorfer reichlich Gelegenheit gehabt und von Elberfeld aus hatte er die unerfreulichen Einblicke in das wuppertalische Muckertum gewonnen. Auf seinen Hermann überträgt er das eigene Geburtsjahr und gewisse Kindheitserinnerungen. Beide haben den

Befreiungskrieg mitgemacht, beide sind mit gleich geringer Neigung Juristen, beide haben sich früh und erfolglos als Dramatiker versucht. Anderseits hat Immermann keineswegs wie sein Held auf der Wartburg mitgesengt, nicht bei Lützen mitgefochten und die Geschichte der Vaterstadt war ihm nichts weniger als fremd: ein Zeugnis dafür, daß Immermann, gleich jedem wahren Künstler, nicht daran denkt, seine Modelle sklavisch abzuklatschen. So verteilt er eigene Erlebnisse und Gedanken auf mehrere Personen; viele seiner Anschauungen legt er Wilhelmi in den Mund und das von ihm selbst erlebte Gemütswunder weist er dem Arzte zu, den er auch in Dresden das dort von ihm selbst eingesehene Turnierbuch René d'Anjou's durchblättern läßt. Seine Leidenschaft für Frau von Lützow, auf deren Wesensart und Lebenshaltung seine Vorliebe für den Adel und manche Ansicht über Liebe und Ehe gewiß zum Teil zurückgeht, spiegelt sich in Hermanns und des Arztes Neigung für die Herzogin wider; die Rolle, die er selbst einst als Sachwalter Elisens und als Mitarbeiter an ihrer Ivanhoe-Übersetzung gespielt hat, teilt er Hermann zu. Ebenso aber und in noch höherem Grade erkennt man die Generalin in Johanna wieder: in der begeisterten Teilnahme an den Befreiungskriegen, in dem schwärmerischen Kult mit dem gefallenen Jugendfreunde, hinter dem der Lützower Friedrich Friesen steckt, in der Scheidung von Medon. Selbst Elisens Reitkunst und ihre schönen Hände, sogar Hund und Papagei finden Eingang in die Dichtung. Eine eigenartige Umkehrung der Wirklichkeit ist es dagegen, wenn Johannas zweiter Gemahl, der alte, lange zurückgesetzte General, Adolf von Lützow angeähnelt wird. Das Urbild Medons mit seiner stattlichen Gestalt und seinem vornehmen Wesen, seiner aus kühler Berechnung und fanatischem Eifer gemischten Natur hat Schulteß wohl richtig in dem bekannten Gießener Verschwörer Karl Follen erkannt, der so leidenschaftlich die Stiftung eines Männerbundes betrieb, den von ihm gegründeten Jünglingsbund schmählich im Stich ließ und gleichfalls als Flüchtling in Amerika starb. Für die Rolle, die Medon im Bunde mit der gefeierten kinderlosen Frau in der Gesellschaft

spielt, und für seine Beziehungen zu Baden dürften ferner Varnhagen und Rahel als Vorbilder gedient haben, die 1819 von Karlsruhe nach Berlin zogen. Dem in Medons Hause verkehrenden Prinzen hat der geistreiche preußische Kronprinz einige Züge geliehen, der jenen verhaftende Kriminalrichter ist der ins Hoffmannische übersetzte Freund Hitzig. Wilhelm Schlegel tritt in durchsichtigster Maske persönlich auf, der bigotte Renegat Zacharias Werner hat an den Schloßpriester, Fürst Pückler=Muskau an den spleenigen Domherrn, Bettina an Flämmchen porträtähnliche Züge abgegeben und so lassen sich noch zahlreiche andere Beziehungen zwischen dem Erlebnis und der Dichtung belegen.

Am stärksten und eingehendsten ist der Kaufmann nach einem lebenden Vorbilde gezeichnet. Am 18. April 1824 hatte Immermann aus Magdeburg an Frau von Lützow geschrieben: „Wie ich bei allem, was mir Gutes begegnet, immer zuerst an Sie denke, so wünschte ich Sie auch in voriger Woche zu mir, da ich die Gewächshäuser des reichen Gutsbesitzers Nathusius in Althaldensleben besah. Sie werden vielleicht von den ausgedehnten Besitzungen und weitgreifenden Wirkungen dieses Mannes gehört haben, der aus einem Bettler ein Millionär wurde, und sich eigenes Papiergeld fabriziert, welches bei allen Wechslern Kurs hat. Er ist selbst Botaniker, und bei seinen Mitteln lassen sich denn freilich herrliche Pflanzen und Blumen ziehen." Dieser Gottlob Nathusius und sein großer, nur drei Meilen von Magdeburg entfernt liegender Güterverband haben den Dichter dauernd sehr lebhaft gefesselt und er hat dessen Besitzungen in der Folge noch wiederholt besucht. Ein sehr geschäftskundiger und unternehmender, dabei höchst ehrenhafter Mann, hatte sich Nathusius aus den kleinsten Anfängen herausgearbeitet. Besonders durch geschickte Benutzung der Aufhebung des Tabaksmonopols war er zu großem Reichtum gelangt. Als der Krieg die Bodenpreise auf ihren tiefsten Stand herunterdrückte, kaufte er das große Klostergut Althaldensleben und vergrößerte es noch durch Hinzuerwerbung der Stammgüter des altadligen Geschlechts von Alvensleben auf fast eine Quadratmeile. Alsbald

wuchsen dort die gewerblichen Unternehmungen aus dem Boden. „Nun fuhren“, heißt es in jenem Brief des Dichters weiter, „schwer mit Tabaksblättern beladene Wagen, statt der glänzend dahinrollenden Equipagen durch die stolzen Alleen, die zu den Schlössern führten; die ehemaligen Prachtsäle wurden als Kornspeicher benutzt, und wenige bescheidenere Nebenräume genügten den Bedürfnissen des Besitzers ... Er war persönlich der einfachste Mann, die Erfolge seiner Tätigkeit reizten und erfreuten ihn, nicht der Genuß, den ihm der Erwerb hätte bringen können... Die Poesie seines Wesens, soweit man von einer solchen überhaupt reden kann, bestand in seiner rührenden Liebe zur Pflanzenwelt, und die weitläuftigen Gartenanlagen, die sein Haus umgaben, blieben frei von dem sonst alles beeinträchtigenden Dampf und Lärm der klappernden Maschinen.“ Auch noch viele andere Züge hat der Dichter von Nathusius übernommen, so sein Zusammenarbeiten mit den Unterdirektoren und sein Verhältnis zu seinen katholischen Nachbarn. Daß Immermann den Schauplatz dieser Begebenheiten in das Bergische verlegte, wo die standesherrlichen Höfe dicht neben den großen Industriebezirken liegen, macht die Erzählung noch glaubhafter.

Aber das Beste zur Charakterisierung seiner Personen hat der Dichter doch aus seiner erfindenden Phantasie geschöpft und die sich gestellte Aufgabe, die geschilderte Zeit und ihre verschieden gearteten Verhältnisse an einer großen Zahl typischer Vertreter anschaulich zu machen, im allgemeinen vortrefflich gelöst. Der eigentliche Typus des Epigonentums ist Hermann. Zu seiner Erzeugung haben sich, wie Max Koch gut feststellt, die empfindsame Schwärmerei der Wertherzeit und die frivole Genußsucht des ancien régime zusammengefunden, während das streng ehrbare Bürgertum seine Erziehung übernommen hat. Sein Wesen ist eine „Mischung von Leichtsinn und Ernst, von Frühreife und Jugendlichkeit“. Mit schwerem Finger berührt ihn das Schicksal und setzt an ihm ein Zeichen, „welche Erfahrungen unsre Zeit den Jünglingen bereitet, die, mit Empfindung und Geist ausgerüstet, ungebunden dahinleben zu können meinen“. Er sucht die Freiheit von bürgerlichen Verhältnissen und

bedenkt nicht, „daß eine solche eigentlich ganz ins Leere führe". Der Gefahr, sein Dasein unnütz aufzuspinnen, entreißen ihn glücklich seine verschlungenen Lebensschicksale und die durch sie geförderte Entwicklung seines guten Kerns. Einige Verzeichnungen seines Charakters sind Immermann mituntergelaufen, aber „nimmt man", lesen wir in einem Briefe des Dichters, „Hermanns Frühreife und Unerfahrenheit, seine künstliche Kälte und natürliche Wärme, überhaupt das abgestorbene Lebendige dieser Erscheinung zusammen, so wird es ihm an so viel Physiognomie und Charakter nicht fehlen, als nötig ist, die Ereignisse an sich zu ziehen, anstatt sie von sich abzustoßen". Sein Freund Wilhelmi, der durchaus nicht schlechthin als Sprachrohr des Verfassers und Tendenzprediger aufgefaßt werden darf, ist ein etwas grämlicher und leicht in Hitze geratender Hypochonder und Pedant, ein Wahrheitsfanatiker, der mit einer kalten, ja abstoßenden Außenseite innere Gemütsweichheit vereinigt; er gehört zu den vielen Deutschen, bei denen der Sinn die Tatkraft überwiegt. Auch der Arzt verbirgt sein byronisch schwärmendes Gefühl hinter verschlossener Kälte. Er nennt sich nach Spinoza, neigt aber mehr dem Materialismus zu. Skeptiker und Pessimist, gefällt er sich in spöttischen Launen und spielt hin und wieder den Mephistopheles. Die Sonne, um die sich diese Planeten drehen, ist die Herzogin, eine welt- und wirklichkeitsfremde schöne Seele, die sich keusch in ihr Innerstes zurückzieht und sich „bis zu einer krankhaften Zartheit" steigert. Eine überfeinerte Seelenstimmung und eine übertriebene Gewissensbeobachtung gehen Hand in Hand mit einer geistigen Enge und Ängstlichkeit und führen sie zu einer selbstquälerischen Askese, mit der sie nicht nur sich selbst unglücklich macht, sondern auch ihren sie so warm und verehrungsvoll liebenden Gemahl, den sonst fast nur aus Aristokratie und Repräsentation bestehenden Herzog. Ihr Gegenpol ist die königliche Johanna, die bekehrte Emanzipierte, die enttäuschte Enthusiastin. Ihr feuriger und hochstrebender Geist, fortgerissen vom romantischen Überschwang, läßt sie eine Zeitlang zum „Opfer ihrer geistigen Weite und Freiheit" werden, sich aber nach Überschreitung der Grenzen

noch rechtzeitig schön ins Leben zurückfinden. Medons glänzende Außenseite verblendet die ästhetisch gerichtete Seite ihres Wesens. Dieser Jesuitenzögling führt als kalter Fanatiker und innerlich ausgehöhlter Nihilist, als gefährlichster Intrigant und gewissenloser Jugendverführer eine katilinarische Existenz. Er ist Pessimist und wirbt die Mißvergnügten für den Anarchismus, den er zunächst einmal, als Grundbedingung des erstrebten Neuaufbaus, herbeiführen will. Der Dichter vergleicht ihn einer mit aller Pracht üppiger Vegetation bewachsenen geistigen Ruine. Neben Johanna und der Herzogin greift Flämmchen tief in Hermanns Leben ein. Sie uns menschlich nahe zu bringen ist Immermann nicht geglückt; sie bleibt unlebendig und ausgeklügelt, eine schöne Kunstfigur. Ihr halbreifer, vom krassesten Aberglauben und pathologischen Trieben beherrschter Geist, der eigentlich nur Phantasie ist, gehört den Elementen näher an als der menschlich-geselligen Ordnung. „Der Naturgeist“, sagt der Dichter, „zuckte hier gleichsam in seiner ganzen neckischen Ungebundenheit unter seiner menschlichen Hülle; All und Individuum lagen miteinander im Streite, und aus ihrem Ringen entsprangen die Zuckungen, welche äußerlich wie Possen aussahn.“ Aber wieviel mehr greift uns Fouqués seelenloses Elementarwesen Undine an die Seele! Auch die Alte, Flämmchens guter und böser Geist zugleich, bleibt in vielen Zügen unglaubhaft. Die natürlichste und liebenswürdigste weibliche Gestalt des Romans ist Kornelie, in deren Liebe der herumgehetzte Held seine Wunden ausheilt und glücklich wird. Sie allein steht, eine Natur im Goethischen Sinne, in voller seelischer Gesundheit da. Anfangs noch ganz knospenhaft, wurzelt das „schöne, sanfte, feste Mädchen“, eine Vorläuferin der blonden Lisbeth des „Münchhausen“, unverrückbar in ihrem triebhaft sicheren Empfindungsleben und übt die heilende und lösende Aufgabe des reinen, wahren Weibes. Neben ihr steht ihr kluger und großzügiger Pflegevater auf der positiven Seite den vielen problematischen Naturen gegenüber. Der „königliche Kaufmann“, der Hauptvertreter der neuen Zeit, „eigen und schroff, aber zuverlässig und wacker“, erscheint äußerlich nur als kühler Rechner,

doch sind seinem schlichten, tüchtigen und streng rechtlichen Wesen auch rührende Züge einer großen inneren Zartheit beigemischt. Zu diesen Hauptfiguren gesellt sich noch eine erhebliche Anzahl mehr oder minder gelungener Nebenpersonen: der Domherr mit seinen tollen Schrullen und seinem „Chaos von unzusammenhangenden Meinungen und einander aufhebenden Maximen", ein selbstsüchtiger Genießer; der Proselyt und Proselytenmacher auf dem Schlosse, mit seiner ruchlosen Kasuistik ein gefährlicher Giftmischer; die ganz in der Vergangenheit lebende ehemalige Hofdame Theophilie mit ihrer freien und doch nicht verletzenden Art sich zu geben, die alte, weltlich gewordene Nonne, die der Meierei vorsteht, der Amtmann von Falkenstein, ein kriechender Schmeichler und Fälscher, der aus Rachsucht den Herzog stürzt, und des letzteren Hausfaktotum, der alte Diener Erich, der aus patriarchalischer Familientreue zum Rächer und Verbrecher wird und die Rolle des Schicksals übernimmt; der vermeintliche Sohn des Kaufmanns, der im geheimen Ehebruch erzeugte, von seinen Leidenschaften beherrschte Ferdinand, in dem sich unbewußt das Blut des unbändigen Ahnherrn regt, usw.

Das ist eine Fülle von Gestalten, die zumeist an realistischer Lebenswahrheit die aufgedonnerten, phrasengeschwollenen Helden der gleichzeitigen jungdeutschen Romane beträchtlich übertreffen. Anderseits aber stehen sie in der Individualisierung hinter den Menschen eines Otto Ludwig und anderer großer Realisten der Folgezeit noch zurück, die durch zahlreiche kleine und kleinste Einzelzüge ein ganz fest umrissenes sinnliches Dasein empfangen. Eine solche den letzten Verästelungen nachgrabende Seelendarstellung liegt nicht in Immermanns Art und Absehen. Die „Entzaserung aller der geheimen Fasern und Zasern" weist er im „Münchhausen", wohl an Schriftstellerinnen wie die Sand denkend, ironisch den weiblichen Federn zu. Ist ja doch auch sein eigentliches Ziel Zeitschilderung und nicht, wie in Fontanes Zeitromanen, Menschendarstellung. Die Menschen sind ihm mehr Mittel zum Zweck, sie sollen mehr typisch als individuell gehalten sein und der wahre Held der „Epigonen" sind nicht sie, sondern die Masse, die Ge-

sellschaft in ihren einzelnen Ständen, die Zeit selbst mit ihren Anschauungen als Ganzes. Es wäre daher unbillig, die so hoch verfeinerte Seelenkunst der Romane des späteren neunzehnten Jahrhunderts von dem Immermannschen zu verlangen. An ihnen gemessen ist seine indirekte, also wahrhaft künstlerische Charakteristik etwas dürftig, und er bedient sich, besonders vermittelst der referierenden Briefe des 8. Buches, in großem Umfange einer ergänzenden direkten. Ebenso schief wäre es, bei Immermanns Darstellung des Maschinenwesens die kraftvolle Bejahung eines Zola oder Verhaeren, des Menzelschen Eisenwalzwerks oder der Meunierschen Skulpturen zu vermissen; er bleibt selbstverständlich ein Kind seiner Zeit. Das hohe Lied der Fabrik zu dichten, war es noch zu früh; das hat z. B. Rudolf Herzog in seinen „Wiskottens“ angestimmt, die auf dem gleichen wuppertalischen Boden die gleiche Industrie vorführen wie die „Epigonen“.

Auch in der schriftstellerischen Entwicklung Immermanns stellen die „Epigonen“ eine Übergangszeit dar; sind sie auch noch kein schlechtweg realistischer Roman, so bezeichnen sie doch, und darin liegt ihre hohe literarhistorische Bedeutung, sehr deutlich den Umschwung von der Romantik zum Realismus. Der vielfach noch romantischen Form und mancherlei romantischen Einzelmotiven steht ausschlaggebend nicht nur ein überwiegend zeitgemäßer Gehalt, sondern auch ein entschiedenes Trachten nach wirklichkeitsgemäßer Gestaltung gegenüber. Dieses Streben läßt sich als ein vollkommen bewußtes in der Weltansicht des Dichters verfolgen. Im Jahre 1833 klagt er über das in Spiel, Anschauung und Phantasie aufgehende Düsseldorfer Leben und erklärt: „Die menschliche Natur wächst nur wahrhaft durch einfache Nahrung und nachhaltig wirkende Eindrücke, ein buntes Mancherlei kann ihr nur bunten Schein geben.“ Gleich antiromantisch führt seine im folgenden Jahre gedruckte Besprechung des Goethe-Zelterschen Briefwechsels in der Charakteristik der allgemeinen Weltstimmung aus, daß die Zeiten der liebenswürdigen Schonung vorüber seien, daß man Dinge und Personen nicht mehr durch das Prisma, von

schönfarbigen Rändern umzogen, sehe. Ein Hauptzug der an Fehlern so reichen Zeit sei doch auch ein leidenschaftlicher Trieb nach Wahrheit, dem sie sogar Gefühl, Behagen und Delikatesse opfere. Dieser neue Wirklichkeitssinn erstarkt immer mehr in dem Dichter, schlägt sich immer kräftiger auch in seinen Werken nieder, und im Jahre 1840 stellt er fest: „Vor dreißig Jahren war die Phantasie die Individualität, die allein berechtigte Potenz, die reale Wirklichkeit der Dummen, Gemeinen ... gegenwärtig strebt alle Poesie zum Realismus, sie will sich finden in der Wirklichkeit.“ Und in den „Epigonen“ selbst heißt es: „ein lebendiges Interesse kann nur an einer Sache sich entzünden, welche in der Gegenwart kräftig wurzelt.“

Dieser (wie bei Fontane) schon in der sorgsam und liebevoll beobachtenden Gegenständlichkeit von Wanderbüchern vorbereitete Realismus kommt nun in den „Epigonen“ auch künstlerisch zum Durchbruch; noch nicht als einheitlich das Ganze beherrschender Stil freilich, sondern mehr nur erst in Einzelheiten der Schilderung und der Sprache. So gleich in den Genreszenen des 1. Buches: der Darstellung des kleinstädtischen Schneiders, der Hermanns Überrock in einen Frack verwandelt, des alten Schmierenkomödianten, dem Flämmchen entläuft, und der nur zu sehr gehäuften Prügeleien im Gasthaus. Beachtenswert ist ferner das Bemühen Immermanns, seine Personen auch ihrem Äußeren nach und die Örtlichkeiten, an denen die Ereignisse vor sich gehen, sinnfälliger wiederzugeben, als das der klassisch-romantische Roman zu tun pflegte. Sein Roman ist weder weltbürgerlich gedacht noch in einer idealen Ferne angesiedelt, sondern ganz national gefühlt und gemeint. Er beginnt „an einem deutschen Sommertage“ und spielt sich vorzugsweise in der „ehrbarsten Provinz unseres Vaterlandes, nämlich in Westfalen“ ab. Schon während seiner Münsterischen Zeit in diesen Breiten heimisch geworden, war Immermann auch auf seiner Herbstreise des Jahres 1831, anders als die meisten Reisenden, „mit Behagen“ und „zu tiefstem Nachdenken aufgefordert“ durch die Kleinstädte der roten Erde gestrichen. Und nun lockt es ihn, gerade

diese mit Gemüt und Sinnen aufgefaßte und angeeignete Sonderwelt wiederzugeben. Allerdings bleibt es vorerst noch bei Anfängen. In den „Epigonen“, wo das Geistige, Gedankliche vorwiegt, ist für Naturschilderung und Lokalfärbung nicht viel Raum. Mit wenigen Zeilen nur wird, im Vorbeigehen gleichsam, das Innere eines westfälischen ländlichen Hauses oder ein Heidefleck umrissen; Selbstzweck ist solche Wirklichkeitsdarstellung noch nicht. Die bodenständige Heimatkunst eines Gotthelf oder Anzengruber liegt Immermann fern und erst im „Münchhausen“ tritt sein tiefes Gefühl für Natur, Landschaft und Volkstum frei und sieghaft zutage. Unrealistisch ist z. B. die allerdings noch in den Romanen Gutzkows und Spielhagens begegnende Umgehung der wirklichen Bezeichnung für gleichwohl genau kenntlich gemachte Örtlichkeiten. So wird in den „Epigonen“ statt von Preußen und Berlin von dem „wegen seiner Verwaltung berühmten Staat“ und der „großen Stadt im Norden“ gesprochen. Und ebenfalls alte Schule ist es noch, wenn der Dichter statt schlechtweg von Branntwein umschreibend von einem geistigen Getränk berichtet und sich noch nicht des wichtigen Charakterisierungsmittels bezeichnender Namengebung bedient. Eine ähnliche Halbheit weist die sprachliche Stilisierung der „Epigonen“ auf. Während im „Wilhelm Meister“ noch die alte Barbara nicht anders redet als die Gräfin, macht Immermann Ansätze, zum Zwecke schärferer Charakteristik die Personen niederen Standes sich in ihrer natürlichen Weise aussprechen zu lassen (was später Fontane zu vollendeter Meisterschaft ausgebildet hat). So die Polizeidiener im 1. und 5. Buche, und gleich in den ersten Sätzen begegnen Wörter wie Luder und Spelunke; dagegen verfügt der junge Bauer, der von Flämmchens Niederkunft erzählt, über eine unwahrscheinlich geläufige Darstellungsgabe. Und während Nebenpersonen wie der Philhellene, der Schauspieler, der den Demagogen spielende Jude auch durch ihre Sprechweise gut individualisiert sind, reden die gebildeten Hauptpersonen des Romans einer wie der andere. Bezeichnend ist, daß die Liedeinlagen, denen in den Goetheschen „Lehrjahren“ und vollends in ihren romantischen Nachfahren ein so

reichlicher Raum zubemessen ist, sich in den „Epigonen“ auf ganze sechzehn Verszeilen beschränken; dazu kommen dann nur noch des sterbenden Flämmchen letzte Worte, die zwar Reimverse sind, aber schamhaft gleichsam statt in abgesetzten Zeilen in fortlaufender Prosa wiedergegeben werden. Es ist nicht sowohl des Dichters lyrische Unzulänglichkeit als sein Stilgefühl, was ihn bewog, die herkömmliche Romanzutat des Liedes so gut wie ganz abzulehnen.

Dieses Streben nach Realismus ist ein künstlerisches, und wenn man auch den kulturgeschichtlichen Wert der „Epigonen“ höher anschlägt als ihren rein dichterischen, so darf doch dieser, wie es vielfach geschehen ist, auch nicht unterschätzt werden. Die Darstellung von Zeit und Umwelt erscheint keineswegs als reportermäßige Bestandsaufnahme von Zuständen und Strebungen unter der bloß zum Schein übergeworfenen Hülle eines Romans, sondern als Hintergrund einer wirklichen Dichtung, die dem freien Spiel künstlerischer Kräfte entstammt. Die „Epigonen“ sind kein nach den Methoden des Forschers hergestellter Experimentalroman, sondern in ihnen hat ein echter Dichter, Beobachtung mit Phantasie gattend, aus sich selbst heraus eine neue Lebewelt erzeugt, die zugleich allgemein-menschlichen Gleichniswert hat, die den Leser nicht nur geistig, sondern auch seelisch bereichert und dem Endziel aller Kunst gemäß sein eigenes Lebensgefühl erhöht. Freilich alles Stoffliche restlos in dichterische Form umzusetzen ist diesem Zeitroman so wenig gelungen wie irgendeinem anderen. Und daß auch manches Dichterische mißlungen oder anfechtbar ist, darf nicht verschwiegen werden. Das Werk enthält noch manches Romanhafte im Sinne der Abenteuerromantik. Das Spielen mit dem Motiv der Blutschande berührt einigermaßen peinlich, die Täuschung Hermanns in der nächtlichen Leidenschaftsszene ist schon der großen körperlichen Verschiedenheit der beiden Frauen wegen schwer glaublich, und das Motiv der alle Aufschlüsse enthaltenden, aber absichtlich nicht geöffneten Brieftasche wird einer gar zu äußerlichen Spannung dienstbar gemacht. Der verschwundene, wiederentdeckte und sich als gefälscht erweisende Adelsbrief steht als Hauptmotiv nicht höher

als die Millionenerbschaft in Sues Jesuitenroman oder der Ordensschrein in Gutzkows „Rittern vom Geiste“. Aber in erfreulichem Unterschied von diesen vielbändigen Romanen des Nebeneinander, die vielmehr zum Durcheinander werden und deren Überfülle von Handlungen und Personen kaum noch zu übersehen ist, bewährt Immermann doch allenthalben das rechte Maß und eine sichere Gestaltungskraft. Die Zahl interessanter Menschen und Verhältnisse, die er anschaulich vorführt, ist wohl groß, aber einheitlich, die in sich geschlossene Handlung im ganzen übersichtlich aufgebaut, wirksam gesteigert und weit sorgfältiger motiviert als im Roman der Romantiker. Immermanns Stilkunst hat viele Farben auf ihrer Palette. Am meisten frische Natürlichkeit und leichten Fluß weisen die durch Humor und Sarkasmus gewürzten realistisch-idyllischen Abschnitte auf. Aber auch das machtvolle Zusammenspiel der entfesselten Naturgewalten und der menschlichen Leidenschaften in der Schlußkatastrophe, so tragische Geschehnisse wie die Geschichte des aus sibirischer Verbannung zurückkehrenden Rektorssohnes oder das grauenhafte Nachtbild an der Mumie des Domherrn versagen sich dem Können des Dichters nicht.

Die Meisterschaft der thematischen Anlage und Melodieführung, die Friedrich Schlegel so fein an den „Lehrjahren“ aufgezeigt hat, ist Immermanns Stil allerdings nicht gegeben. Namentlich im 1. Buche läßt er in dieser Hinsicht manches zu wünschen übrig. Erst allmählich findet er seinen eigenen Weg und den einheitlichen Ton, wird er seines Gegenstandes Herr und kommt in den rechten Fluß, gewinnt seine gutgegliederte Erzählung die gleichmäßige behagliche Ruhe des echten epischen Stils. Seine breit ausladende Sprache, die da am meisten Gewicht und Fülle aufweist, wo der Dichter zum Historiker und Weltanschauungsverkünder wird, goethisiert nur noch in Einzelheiten. Ohne eine besonders eindringlich hervortretende persönliche Note aufzuweisen, ist sie doch ein achtbares Eigengewächs und steht nicht nur hoch über der liederlichen Schreibweise der Gutzkowschen Romane, sondern auch über dem blassen und bald ermüdenden Konversationsstil der

Tieckschen Novellen. Sie ist viel weniger formvollendete anschauungsgesättigte und rhythmisch gebundene Kunstprosa als die des „Maler Nolten" oder des „Grünen Heinrich", sondern mehr die sachlich klare Prosa der lebendigen Umgangssprache, die dem Realisten gemäß ist und die auch Freytags und Fontanes Romane auszeichnet — aber nicht nur aus behauenen Quadern, sondern auch aus schlichten Backsteinen vermag der Meister einen echten Kunstbau aufzuführen.

„Mit diesem Werke hat sich ein bedeutender Teil meiner Vergangenheit von mir abgelöst", schrieb Immermann an Ferdinand, als er nach mehr denn zwölfjähriger Schaffensarbeit die „Epigonen" in die Welt hinaussandte. Er trat damals in das fünfte und wider Erwarten schon letzte Jahrzehnt seines Lebens ein. „Mit vierzig Jahren ist der Berg erstiegen", heißt es im Rückert-Brahmsschen Liede. In der Tat hat er mit diesem Roman die Höhe erklommen, zu der er berufen war, und er war sich dessen auch bewußt. Er glaubte, mit ihm dem deutschen Volk ein Geschenk gemacht und seinen Dank verdient zu haben; aber auf äußeren Beifall und Erfolg rechnete er nicht, und dieser blieb denn auch diesmal nur auf die wenigen Edlen beschränkt und war kaum mehr als ein Achtungserfolg. Es habe etwas Reines und Reinliches, nicht Mode zu sein, und dabei doch das Bewußtsein dauernden Lebens in sich zu tragen, schrieb der Dichter einige Jahre später im Hinblick auf die „Epigonen", stolz, aber nicht schmerzlos der verdienten Anerkennung entsagend, deren jeder ehrlich Schaffende bedarf. Er hat aus seiner Geringschätzung des Publikums nie ein Hehl gemacht. Es gäbe überhaupt kein Publikum mehr im Sinne einer Anzahl empfänglicher Hörer, stellt er in seinem Roman selbst fest und erklärt, er erwarte von den „Epigonen" ebensowenig eine breite Wirkung, wie der „Merlin" eine solche gezeitigt habe. Derartige Äußerungen stimmten den Leser und Kritiker nicht günstig, und schon der bloße Titel des neuen Romans, aus dem die Zeitgenossen ihre Verurteilung herauslasen, machte sie voreingenommen

gegen das Werk und bewirkte dadurch, daß man über der Verurteilung der Gegenwart die Ausblicke in eine bessere Zukunft übersah. Die Außenwelt, deren erquickendes Entgegenkommen dem redlich strebenden Dichter und Richter seiner Zeit so wohlgetan hätte, verhielt sich im ganzen schweigend und ablehnend und der druckpapierenen Welt, so äußerte er, stehe er wieder einmal ohne seine Schuld allein und unverstanden gegenüber. Nur wenige Stimmen über sein Werk drangen überhaupt zu ihm und unter ihnen bildeten die anerkennenden die Minderzahl. Aufrichtigen Beifall zollte ein Brief Tiecks dem großartigen Gemälde, in dem der Dichter seine Zeit und seinen eigenen starken Geist für die Nachwelt niedergelegt habe, und nannte das Werk reicher und größer als irgendeine frühere Schöpfung Immermanns. Ähnliche Schreiben gingen von Eduard Devrient, Feuchtersleben, Bauernfeld und anderen ein, die ziemlich übereinstimmend der richtigen Meinung Ausdruck gaben, daß erst spätere Geschlechter dem Roman voll gerecht werden könnten und würden. Die Tageskritik versagte auffallend. Die Jenaische Literaturzeitung wies eine sehr warme und doch nicht kritiklose Besprechung von O. L. B. Wolff zurück, weil ihr dessen Vergleichung der „Epigonen" mit den „Lehrjahren" die schuldige Pietät gegen Goethe zu verletzen schien! Eine freudige Überraschung war es für Immermann, daß gerade zwei jungdeutsche Schriftsteller ihm öffentlich Verständnis und Anerkennung bezeugten, Laube in der Mitternachtszeitung des Jahres 1836 und Gutzkow in seinem zwei Jahre später erschienenen Buche „Götter, Helden, Don Quixote". Die Halleschen Jahrbücher von 1839 lehnten das Werk mit kühler Achtung für seinen Verfasser im großen und ganzen ab.

In seiner Geschichte des Burgtheaters hat Laube gut erkannt, daß die „Epigonen" für Immermann einen Abschluß seiner Vergangenheit und seinen Übergang zur lebendigen Zeit bekunden. Sie stellen sich in der Tat als die große Wasserscheide seiner Entwicklung dar. Er hatte seine Zeit und ihren irrenden und suchenden Geist nur darum so sicher erfassen können, weil er selbst durch

ihre Schule gegangen war und teures Lehrgeld gezahlt hatte. Dadurch, daß er sie in ihrem Unwert klar erkannt hat, überwindet er sie zugleich, befreit sich von ihrem unheilvollen Einfluß und gewinnt den festen Punkt außer ihr und über ihr, von dem aus er ein neues und sicheres Verhältnis zu sich, der Welt und den Menschen gewinnt. Sein ehrliches und nimmerrastendes Suchen und Graben nach dem eigenen Ich ist belohnt worden, er ist sich fortan des rechten Weges deutlich bewußt. Wie sich Goethe im „Werther" von dem Anhauch der entnervenden Empfindsamkeit, Keller im „Grünen Heinrich" von der quälenden Unsicherheit über Art und Tragfähigkeit seiner Begabung freischrieben und damit ihnen drohende Dämonen verscheuchten, so hat sich Immermann in den „Epigonen" vom Fluch des Epigonentums frei geschrieben. Und indem er das Sphinxrätsel des Zeitgeists löste, machte er ihn nicht nur für sich selbst unschädlich, sondern gleichermaßen auch für die ganze deutsche Literatur und Geisteskultur.

10. Vita nuova

1837—1839

Verscherzte Jugend ist ein Schmerz
Und einer ew'gen Sehnsucht Hort,
Nach seinem Lenze sucht das Herz
In einem fort, in einem fort!

Und ob die Locke mir ergraut
Und bald das Herz wird stille stehn,
Noch muß es, wann die Welle blaut,
Nach seinem Lenze wandern gehn.

Conr. Ferdin. Meyer.

Du hast in mir einen ganz neuen Sinn geweckt, Du hast das Herz der Welt, ihre Harmonie mir aufgedeckt, an meinen Früchten soll man den Frühling dieser schönen Liebe erkennen.

Immermann an Marianne.

Nach all den Aufregungen und Unbilden der Theaterleitung tritt Immermann in eine Zeit äußerer Ruhe und innerer Sammlung, der auch sich häufende körperliche Beschwerden keinen ernstlichen Abbruch zu tun vermochten. Still und bewegt in seinem Wesen, fühlte er sich zur Reife gediehen und heimste leicht die letzten und darunter auch die reichsten Früchte seiner Begabung ein. Nach einer schweren Erkrankung, die ihn im Frühling 1837 wochenlang an Bett und Zimmer gefesselt hatte, schrieb er im Wohlgefühl der Genesung: „Ich wünsche mir eigentlich kaum noch etwas; ein Tag wie der andere, das ist mein Gebet.“ So lieb ihm sein theatralisches Sorgenkind gewesen war, und so manches Mal er in den folgenden Wintern seine „hübsche Bühne“ vermißte, die gewonnene Freiheit und Muße beglückte ihn doch, und seine Zuversicht, er werde nun viel schreiben, täuschte ihn nicht. Seine geistige Aufnahmefähigkeit und sein schriftstellerischer Schaffenstrieb waren nicht nur nicht geschwächt, sondern sogar gesteigert, und in einem breiten Strom ergoß sich ungehemmt, was in ihm nach Ausdruck verlangte.

Seltsamerweise war das erste Werk seiner sehr fruchtbaren letzten Jahre, der bestimmten Entscheidung für das Prosaepos zum Trotz, doch wieder eine Bühnendichtung. Indessen wollte sich in ihm nicht etwa ein neuer dramatischer Trieb regen, sondern das Werk,

das 1837 rasch ins Leben tritt, erweist sich nur als einen verlorenen Nachzügler. „Die Opfer des Schweigens“, die zwischen „Epigonen“ und „Münchhausen“ mitteninne stehen, muten jugendlich an. Sie würden in der Nachbarschaft des „Petrarka“, des „Auges der Liebe“, des „Cardenio“ weniger überraschen und in der Tat sind sie die Frucht eines Keimes, den der Dichter seit einem Jahrzehnt in sich trug. Das Stück, teilt er Tieck mit, beruhe auf manchen Anschauungen, die er von den Entfaltungen der Liebe, insbesondere bei Frauen, gehabt habe, und zweifellos spiegelt sich in ihm das immer drückender empfundene Mißverhältnis zur Gräfin Ahlefeldt wider, die seiner Leidenschaft die natürliche Erfüllung versagte; aber als Ganzes ist das Drama doch kein tief persönliches und innerlich notwendiges Werk, sondern wieder mehr eine Schöpfung des bloßen Kunstverstandes, die achtbare Darbietung des geübten Kunsthandwerkers, nicht des großen Dichters. Es gibt dem Bilde Immermanns keinen wesentlich neuen Zug und könnte auch irgendeinen anderen Dichter zum Verfasser haben.

Die literarische Quelle dieser Liebesdichtung ist die oft behandelte erste Novelle des vierten Tages im „Dekamerone“, die z. B. auch einer Hans Sachsischen „Tragedia“ und Bürgers zweiundachtzigstrophiger stark auftragender Romanze „Lenardo und Blandine“ zugrunde liegt. Boccaccio erzählt von einem Fürsten Tancred von Salerno, der aus eifersüchtiger Liebe seine schöne und feurige Tochter Ghismonda nach früher Verwitwung nicht wieder vermählt. Um sich zu entschädigen, geht sie in aller Heimlichkeit ein Liebesverhältnis mit Guiscardo, einem edelgesinnten Diener ihres Vaters, ein, das beide unendlich beglückt. Durch Zufall belauscht der Fürst ein Stelldichein der Liebenden und tief ergrimmt ob der Schande, die man ihm bereitet, übersendet er der Tochter, die stolz jede Bitte um Gnade verschmäht, vielmehr ihm selbst die Schuld gibt, das Herz des getöteten Freundes. Sie badet es mit ihren Tränen, übergießt es mit Gift, leert die Schale und folgt ihrem Getreuen in den Tod. Der gebeugte Vater vereinigt beide in gemeinsamem Grabe. Immermann übernimmt in der

meisten äußeren Zügen die Handlung der Novelle, doch das barbarische Cardenio-Motiv des aus dem Leibe gerissenen Herzens tilgt er, wie denn auch sonst in den „Opfern des Schweigens“ ein weit lichterer und maßvollerer Ton herrscht als in dem leidenschaftsdüsteren Liebestrankdrama seiner gärenden Jugend. Dagegen führt er, wie Bürger, als neue Gestalt einen ungeliebten fürstlichen Bewerber ein, dessen lästigem Drängen die Heldin eben ihr Jawort zugesagt hat, als Guiscardo ihr unter die Augen tritt und beider Seelen einander entgegenfliegen. Das verstärkende Motiv Boccaccios, daß Ghismonda als junge Witwe doppelt heiß nach Liebesgenuß lechzt, hat Immermann, gleich Bürger, fallen lassen. Sie ist von Leidenschaft noch gar nicht berührt; sie sehnt sich nicht nach Liebe und sucht nach keinem Geliebten. Es ist der Liebe heil'ger Götterstrahl, der bei dem ersten Anblick in Guiscardos Seele blitzt und zündet, um erst in zweiter Linie auch auf sie überzugreifen. Ghismondas Freier, dem zwiefach falschen Herzog Manfred, gibt Immermann den ränkevollen Aretino als Geheimschreiber bei und macht beide zu Trägern einer politischen Nebenhandlung, die in einem Aufruhr gegen Tancred gipfelt. Er läßt die Empörung niederschlagen durch den ebenfalls von ihm neu eingeführten Vater Guiscardos, den wackeren alten Dagobert, der sich trotz dem Schmerz über die Ermordung des geliebten Sohnes, ein treuer Diener seines Herrn, schützend vor den Mörder als seinen Lehnsherrn stellt. Vor allem neu ist aber bei Immermann das entscheidende Hauptmotiv. Während des einmaligen schuldlosen Beisammenseins des hochgesinnten Paares nimmt Ghismonda dem Geliebten das Versprechen ab, unter allen Umständen kein Wort von dem, was zwischen ihnen vorgegangen, über seine Lippen zu lassen. Er hält den Schwur, als Tancred ihn gegen ein reumütiges Geständnis begnadigen will, und verfällt dem Dolch des durch die vermeinte Verstocktheit aufs höchste Erbitterten. Nun erkennt Ghismonda, daß sie selbst den Tod des Treuen verschuldet hat, da sie nur aus Selbstsucht, um ihres Rufes willen, das verderbliche Gelübde von ihm verlangte, und sühnt, indem sie an der Bahre den Toten, dadurch

seiner würdig werdend, öffentlich als ihren wahren Verlobten bekennt und gleichzeitig Gift nimmt. So wendet Immermann das holde „schweig stille, mein Herze", das in Mörikes verwandter Ballade Schön-Rohtrauts seliges Glück verhüllt, zu furchtbarer Tragik und macht sowohl Guiscardo wie Ghismonda zu Opfern ihres verhängnisvollen Schweigens.

Das Schweigemotiv als Haupthebel der Handlung wirkt ziemlich äußerlich und erregt dadurch psychologisch-ästhetische Bedenken. Immerhin erhebt es den blutigen Stoff zum Seelendrama; es vertieft die Geschehnisse und veranlaßt eine Verinnerlichung der Hauptcharaktere. Zumal das Liebespaar ist auf einen viel zarteren Ton gestimmt als in der italienischen Novelle. Hier ist keine in Sünden sich auslebende Leidenschaft. Was sich der beiden bemächtigt, kommt ungerufen. Ihre Liebe ist „im Entstehn Entsagung schon", und im Gegensatze zu Tristan und Isolde, an die Ghismonda selbst erinnert, sind beide entschlossen, ihr erstes Beieinandersein, das nur ein Zufall herbeiführt, auch ihr letztes sein zu lassen, die Sitte und ihre Reinheit zu wahren. Freilich bleiben die Gestalten Ghismondas und Guiscardos, und in erhöhtem Maße die der übrigen handelnden Personen, unkörperlich und blaß. Allenthalben steigen hinter ihnen die großen Schatten des „Tasso" und des „Romeo" überragend empor, und an Adel und Glanz erreicht Immermanns Drama nirgends die allerdings unerreichbaren Vorbilder.

Sein Stück weist noch weniger Zeit- und Ortsfarbe auf als der „Petrarka", an den es in Einzelmotiven wie der Einführung eines Dichters, hier Guarinis, der Vorführung festlicher Geselligkeit und satirischer Abschilderung der hohlen Hofschranzen erinnert. Auch hier unterbrechen ein paar genrehafte Prosaauftritte die — streckenweis gereimten — Jamben, in denen viele stimmungsschwere und auch klangvolle Schönheiten durch matte und selbst platte Abschnitte unterbrochen werden. Am meisten befriedigt die Technik; der Aufbau im ganzen und die Exposition im besonderen verdienen Lob. Ein Fortschritt über den „Alexis" und den „Andreas Hofer" hinaus war dem Dramatiker Immermann nicht beschieden.

Doch ist das neue Stück, das von seinen Intendantenerfahrungen Nutzen gezogen hat, sein am meisten bühnengerechtes. Im Jahre 1838 erlebte es einige Aufführungen im Berliner Hoftheater, dem sich ein paar andere große Bühnen anschlossen. Ein erheblicher Erfolg blieb aus, vielmehr verursachten dem Dichter Schauspieler und Presse so viel Ärger, daß er nunmehr endgültig den Schlußstrich unter seine Bühnendichtung zog. „Die Opfer des Schweigens. Trauerspiel“ kamen 1839 im „Taschenbuch dramatischer Originalien“ zum Abdruck. Eine von Immermann überarbeitete Fassung mit dem Titel „Ghismonda. Dramatisches Gedicht“ erschien erst nach seinem Tode 1843 in den „Schriften“.

Etwa aus der gleichen Zeit wie dieses Drama stammt der Entwurf zu einem deutschen Familienstücke höheren Stils und tieferen Gehalts in Immermanns Nachlaß: „La femme libre oder das Bürgerhaus“. Es sollte, vielleicht der Johanna der „Epigonen“ eine verwandte Gestalt gesellend, den beglückenden Segen des gemütswarmen, in heilsame Grenzen einbezogenen Familiendaseins und den zerstörenden Unsegen des über dieses Maß hinausbegehrenden Emanzipationsdranges behandeln. Selbstverständlich nicht im Sinne des faul und behaglich sich einspinnenden Spießbürgers, sondern so, wie Goethes „Natürliche Tochter“ der „Enge reingezognen Kreis“ oder Grillparzer immer wieder die edle Einfachheit des Fühlens und Lebens preist. Man sieht auch hieraus, daß Immermanns Inneres die wolkenüberfliegende Romantik und den jungdeutschen Sturm und Drang hinter sich gelassen hat und der klassischen Seelenruhe nachtrachtet, die ihm sein persönliches Liebesleben noch immer vorenthält.

Dieser Plan blieb liegen, weil der dramatische Trieb im Dichter erstarb. Dagegen begann er ebendamals die umfänglichen Vorarbeiten zu seinen „Dramaturgischen Erinnerungen“, die leider nicht zur Ausführung gediehen. Bei längerem Leben des Dichters hätten sie seine „Memorabilien“ sicherlich um einen sehr gehaltvollen Band bereichert. Immermann gedachte sich in ihnen keineswegs darauf zu beschränken, der Chronist seiner Muster-

bühne zu sein; er wollte seine Darbietungen auf breiten geschichtlichen Boden stellen und bereitete mit großem Fleiß ein Werk vor, das zugleich, auf praktischen Erfahrungen beruhend, anderen Praktikern des Theaterwesens dienen sollte. „Die neuerlichen Dramaturgen“, so entwickelt Immermann brieflich dem Kanzler von Müller, „waren entweder gelehrte Idealisten oder rohe Empiriker. Und doch ist jetzt die Hauptsache, nicht theoretisch, immer und immer wieder dramatische Gedichte zu analysieren, sondern auf die Palingenesie einer realen poetischen Bühne hinzuwirken, mit deren Verschwinden nach meiner Überzeugung noch so manches andere in unserem geistigen und sozialen Zustande verschwunden ist.“ Er faßt das Theater also als Kulturangelegenheit, als große nationale Sache. Nach einem Schema seines Nachlasses sollte das geplante Werk folgende sechs Bücher umfassen: 1. Jugendversuche und Vorstudien, 2. Monographie der deutschen Schaubühne, 3. Die Anfänge der Düsseldorfer Bühne (bis zum Abfall Mendelssohns), 4. Grabbe, 5. Darstellungen bis zu Tiecks „Blaubart“, 6. Fortschritte und Entwickelungen der Bühne bis zu ihrem Untergange. Im Hinblick auf den zuerst niedergeschriebenen und einzig ausgeführten Grabbe-Teil äußerte der Dichter gegen Wolff, in diesem „marquanten und marquierten Wesen“ wolle er das Ganze halten, nichts verschweigend und jedes Ding bei seinem Namen nennend. Wolff war es auch in erster Linie, der ihm neben Tieck, Devrient, Hofrat Göttling in Jena und anderen bereitwillig massenhaft erbetene Quellenschriften zur älteren Theatergeschichte für das besonders gründlich vorbereitete zweite Buch teils übersandte, teils auszog. Ferner unterließ es Immermann nicht, für seine Zwecke die größeren Bibliotheken zu nützen, zu denen ihn seine Reisen führten.

Reisen waren für ihn jederzeit eine wesentliche Lebensbetätigung und eine wesentliche Schaffensanregung. „Eh' er singt und eh' er aufhört, muß der Dichter leben!“ Auch für Immermann gilt dieses Divan-Wort. So viel er geschrieben hat, nie ist er ein Schreibtischpoet und Stubenhocker gewesen; stets hat er am Leben, das er

kräftig bejahte, mit Geist und Sinnen persönlich teilgenommen. Im Herbst 1837, als die Cholera den beabsichtigten Besuch in Magdeburg verbot, gönnte er sich wieder einmal einen wohlverdienten längeren Ausflug und zwar in die gesegneten Breiten Frankens und Thüringens, die er nach dem Willen seines Vaters schon in seinen ersten Studentenferien hätte besuchen sollen. Es war der Deutsche, der deutsche Dichter in ihm, der angehende Verfasser des „Oberhofs“, den es immer tiefer zu verwachsen trieb mit deutschem Boden und deutschem Volkstum, mit deutscher Kultur und deutscher Kunst. Immer stärker kam in ihm ein lange gebunden gebliebenes Naturgefühl zum Durchbruch. Nirgends fand es reichere Nahrung und höheren Genuß als in der Landschaft des deutschen Mittelgebirges. Sie bot ihm mehr als die ragende Pracht der Alpenwelt. „Wer Deutschlands geheimste jungfräuliche Reize genießen will, muß nach Franken reisen,“ so schrieb er, tiefbefriedigt und innerlich bereichert, nach der Rückkehr.

In dem besonders durch Hauff der Literatur gewonnenen so eigenartig gestalteten Waldgebirge des Spessart, den Immermann über Frankfurt und Aschaffenburg erreichte, fühlte er sich wie in einem altgermanischen Forst. Sofort berührte diese urkräftig-heimelige Welt auch den Dichter; er spann alsbald sein Waldmärchen „Die Wunder im Spessart“ an und aus, das zum Teil mit den Worten seines Reisetagebuchs in den „Münchhausen“ überging. Weiteren Stoff für den keimenden Roman bot ihm darauf die herrliche Bischofsstadt Würzburg, deren Rokokobauten und deren Edelwein er mit gleicher Befriedigung genoß. Nicht minder entzückte ihn Bamberg; hier ging er, von dem Buchhändler und Schriftsteller Kunz freundlich geleitet, auch anteilsvoll den Spuren der romantischen Dichter E. T. A. Hoffmann und Wetzel nach. Auf Nürnberg und die Bekanntschaft mit Rückert in Erlangen mußte er aus Zeit- und Geldmangel leider verzichten. In der Fränkischen Schweiz ließ er es sich nicht nehmen, trotz seinem Körperumfang in den Tropfsteinhöhlen herumzukriechen, und im Fichtelgebirge, eine Grube zu befahren. In Wunsiedel und Bayreuth

besuchte er andächtig die Stätten, an denen Jean Paul gewandelt war, und suchte sich (wie Tieck im „Mondsüchtigen") das urtümliche Wesen des großen Humoristen aus den besonderen Einflüssen seiner Heimatwelt zu erklären. Aber dem Dichter selbst, in dessen Bann er einst seinen ersten Roman geschrieben hatte, fühlte er sich entwachsen: „Wie habe ich mit Siebenkäs gebangt und gelitten! Und nun? — Was sind mir Jean Pauls Sachen jetzt?" So wurde auch Gottfried Keller, als er sich der Realistik zuwandte, dem Lieblingsdichter seiner Jugend fremd. Über Hof gewann Immermann das freundlichere Thüringen. In Merseburg, wo sein jüngster Bruder damals Assessor war, traf er mit seiner Familie zusammen. Sein Ziel aber waren Weimar und Jena, die „Amboßstätten des deutschen Geistes". Abermals unternahm er eine fromme Wallfahrt zu den besonders durch Goethe geheiligten Stätten, von jenem historischen Gefühl ergriffen, das ihn, wie er in seinem Tagebuch vermerkt, immer von Grund aus glücklich mache. In Jena fand er bei Wolff, Göttling und Johanna Schopenhauer, in Weimar vornehmlich bei dem Kanzler von Müller herzliche Aufnahme und erhielt eine Fülle künstlerischer, geistiger und rein menschlicher Eindrücke. Im Goethe-Haus mit seinen Schätzen, in der Bibliothek und namentlich in der Fürstengruft betrat er tiefbewegt „heiligen Boden". Das „Bild eines weisen, eines großen Mannes" verdrängte jetzt das Zerrbild, das der Dichter des „Merlin" vor Jahren von Goethe entworfen hatte.

Mit einer Goethisch anmutenden, zuweilen etwas pedantischen Gewissenhaftigkeit nahm Immermann auf der ganzen Reise jegliche Sehenswürdigkeit in Augenschein und beschrieb sie eingehend in seinem Tagebuche; so die Carstensschen Zeichnungen des Weimarer Museums. Aber weit mehr noch als Kunst und Theater fesselten ihn allenthalben Land und Leute, die Seele der deutschen Heimat und des deutschen Volkes, dessen Sagen er an der Quelle zu schöpfen suchte. Verjüngt und erfrischt kehrt er zu seinem eigenen Dichterwesen zurück, froh, daß das Schöne einmal wieder die ganz freie Seele, aus der alle Falten der Erinnerung weggeglättet seien, ge-

troffen habe. Sein Reisetagebuch hat er als briefartigen Bericht an die Freundin geführt, nicht als Druckvorlage. Er selbst hat es nicht veröffentlicht, erst nach seinem Tode ging es, mit einigen Auslassungen persönlicher Natur, unter dem Titel „Fränkische Reise“ in die Memorabilienbände der „Schriften“ ein.

Bei aller Andacht zur Geschichte lag es Immermann doch fern, sich an der großen Dichtung der Vergangenheit genügen zu lassen. Nichts sei ihm lieber, als sich mit frischer, werdender Poesie in Kontakt zu erhalten, schrieb er an Ferdinand Freiligrath, dessen Lyrik auf ihn einen starken Eindruck machte. Er selbst war es, der ein persönliches Verhältnis mit dem um vierzehn Jahre Jüngeren herbeiführte, indem er ihn, der damals als kleiner Angestellter eines Handelshauses in Barmen drückende Zeiten durchmachte, aufsuchte. Seither verband die beiden Dichter der roten Erde ein Briefwechsel, der jeden von ihnen bereicherte. Immermann förderte den Anfänger durch warme Aufmunterung und einsichtige Kritik und Freiligrath dankte ihm ob des wertvollen Anteils an seiner Entwicklung mit treuer Verehrung für den Menschen wie für den Dichter.

Freiligrath suchte Immermann auch mehrmals in Düsseldorf auf und wurde von diesem in einen Kreis eingeführt, den er soeben begründet hatte. So sehr Immermann die leere und lärmende Pflicht- und Zweckgeselligkeit zuwider war, so sehr war ihm eine geistig belebte, den Alltag unter sich lassende ein Bedürfnis. Aus diesem Bedürfnis heraus stiftete er, mit deutlicher Spitze gegen jene erstgenannte Art sich zusammenzufinden, eine „Zwecklose Gesellschaft“, die allmonatlich eine erlesene Zahl künstlerischer Männer vereinte. Die redende und die bildende Kunst, Musik und Mimik wetteiferten miteinander, unter scherzend heiterer Hülle sich gegenseitig anzuregen und zu befruchten. Immermann selbst stand als mystisches Oberhaupt Sarastro der Gesellschaft vor, die, den von ihm entworfenen Satzungen gemäß, in den phantastischen Formen eines karnevalmäßigen Ordens doch echte Kunst pflegte. Sie war auf den Ton jenes Humors gestimmt, dessen auch Immermanns Dichtung sich um diese Zeit immer reicher und schöner bemächtigte: gerade damals

nahm der Plan des „Münchhausen“ greifbare Gestalt an, und in der von äußeren Störungen befreiten Stille seines Arbeitszimmers schritt rasch die Niederschrift des Werkes vor, das sein größtes werden sollte.

Wie noch selten kostete er diese arbeitsreiche Ruhe und Abgeschiedenheit in vollen Zügen aus. Doch ließ er sich auch immer gern und leicht ins frische Leben hinauslocken, wenn der Anlaß darnach war. So feierte er im Februar 1838 freudigen Herzens den allerorten begangenen Erinnerungstag an den vor fünfundzwanzig Jahren erfolgten Aufruf des Königs zum freiwilligen Heeresdienst mit. Von Köln war die Anregung ausgegangen und an den wohlgelungenen, alle Herzen erhebenden Kölner Festtagen hat der Dichter tätigen Anteil genommen. Mit den obersten Behörden der Rheinprovinz vereinigten sich etwa dreihundert Kameraden, unter ihnen der alte Ernst Moritz Arndt. Von erhöhter Stelle aus, vor der großen kriegerischen Trophäe, die den Kasinosaal schmückte, trug Immermann unter starkem Beifall sein für diesen Anlaß verfaßtes Festgedicht „Die silberne Hochzeit zu Köln am Rheine“ vor. Unter dem frischen Eindruck veröffentlichte er in den Rheinischen Provinzialblättern vom 11. Februar einen „Brief über das Fest der Freiwilligen zu Köln“ und pries es als eine grüne Oase im Sande der Tagesprosa. Daraufhin erhielt er vom Ausschuß den ehrenvollen Auftrag, die offizielle Festschrift abzufassen und löste die schöne Aufgabe glänzend in dem noch im gleichen Jahre zu Köln erschienenen Büchlein „Das Fest der Freiwilligen zu Köln am Rheine“. Den Hauptteil des Buches bildet ein aktenmäßiger Bericht, der auch von den Vorbereitungen zu der Veranstaltung handelt, die erlassenen Aufrufe und gehaltenen Reden, die vorgetragenen Trinksprüche und Gedichte abdruckt. Aber das ist keine bestellte Festschrift gewöhnlichen Schlages, wenn auch bester Ausführung. Wie Gotthelfs in demselben Jahre 1838 hervortretende Gelegenheitsschrift „Die Wassernot im Emmental“ zugleich den Dichter im schönsten Lichte zeigt, so erhebt sich Immermanns Buch zu einer geschichtlichen und persönlichen Urkunde, die weit mehr bekannt und höher gewürdigt sein sollte, als es bislang der

Fall ist. Der eigentliche Festbericht ist nämlich umrahmt von einer allgemeinen Einleitung und einem allgemeinen Schluß, für die kaum ein Lob zu hoch ist. Wenn Immermann hier sagt, eine deutsche Geschichtsschreibung scheine im Entstehen zu sein, so bezeugt er gleichzeitig durch sich selbst die Wahrheit dieses Wortes. Ein berufener Geschichtsschreiber hat da ein Stück selbsterlebter Weltgeschichte in großen Zügen meisterhaft dargestellt. Er hat den Sinn der Geschichte und die Lehren, die sie als höchste Erzieherin eines Volkes in sich birgt, klar erkannt und als ein Tacitus seines preußischen Vaterlandes in Worte gefaßt, hinter deren knapp und festgefügten und dazu klangvoll ehernen Sätzen der volle und tiefe Herzenston einer starken und blutvollen Persönlichkeit mitschwingt. Er leitet von Fichte zu Treitschke hinüber. Das Vaterland ist ihm die Summe aller Lebenszwecke, der irdischen wie der geistigen, eine heilige Habe, ohne die ein ehrlicher Mann nicht zu leben vermag. Aber diese glühende Vaterlandsliebe verschmäht — wie die Fontanesche — jede Schönrednerei und Schönfärberei. Das „unbestechliche Gesetz der Geschichte" läßt ihn ebenso unumwunden von Preußens Verfehlungen wie von Napoleons Größe reden. Die Zagheit der „Epigonen" ist hier überwunden. Zurückblickend auf die Erwerbungen und Bewahrungen seit 1813 spricht es der Dichter freudig aus, „daß die Zeit, von manchem auf der Oberfläche Schäumenden gesäubert und in ihrem Herzen durchschaut, eine gute ist". Er hat die hohe Warte erstiegen, von der aus der Dichter des „Münchhausen" seinem Volke das Neuland der Zukunft zeigt. Die Schrift, die unter Auslassung der fremden Einlagen nach Immermanns Tode den „Memorabilien" einverleibt wurde, zeigt den deutschen Patrioten, Historiker und Prosaisten von seiner besten Seite. Sie bildet einigen Ersatz für die geplanten Kriegserinnerungen, zu deren Abfassung ihn leider das Leben nicht mehr kommen ließ, und eine wertvolle Vorstudie zu dem Meisterstück seiner geschichtlichen Darstellungskunst, der „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren".

Das „Hauptgeschäft", um Goethes ständige Bezeichnung für sein Schaffen am „Faust" zu gebrauchen, war für Immermann

die Arbeit an dem Werke, das sein Lebenswerk geworden ist, am „Münchhausen“. Sie nahm die Sommermonate fast ausschließlich für sich in Anspruch. Seltsam genug, aber hocherfreulich berührte es ihn, daß er, während er gerade ein „Buch voller Flirren und Flausen“ schrieb, von der Universität Jena die Würde eines Ehrendoktors erhielt. Es beglückte ihn wahrhaft, immer mehr von der verdienten Anerkennung zu empfangen und so zu verspüren, daß er doch mit seinem geliebten Volk in innerer Fühlung stehe.

Der erste Teil des Romans war erschienen, der zweite lag als druckfertige Handschrift vor, als Immermann am 7. September seine diesmalige Herbstreise antrat, die ungeahnte Folgen für sein ferneres Leben haben sollte. Wieder verbrachte er in Weimar mit dem Kanzler von Müller, Eckermann und anderen Zeugen der großen Vergangenheit genußreiche Tage und besuchte auch die Jenaer Freunde. Ganz besonders gefiel ihm das Tiefurter Schlößchen, und die Großherzogin ließ ihn gnädig einladen, sich dort einmal ein paar Tage einzunisten. Aber er mußte dem eigentlichen Ziel seiner Reise zustreben: Magdeburg, wo er an der Taufe von Bruder Ferdinands Söhnchen teilnehmen wollte. Im Kreise der Seinigen traf er das Mädchen, das von Stund an sein Denken und Dichten erfüllte und nach schweren Kämpfen für die letzten Jahre seines Lebens beglückend an seine Seite trat. Es war berufen, die Gräfin von Ahlefeldt abzulösen, die ihre Mission an Immermann — sofern man von einer solchen reden darf — erfüllt hatte, wie Frau von Stein nach der Italienischen Reise die ihrige an Goethe.

Äußerlich gleichmäßig war das Derendorfer Zusammenleben mit der Gräfin Jahr um Jahr dahingegangen, nur durch einige gemeinsame Reisen unterbrochen. Elise tat das Ihre, dem Freunde das Dasein zu erhöhen und angenehm zu machen. Sie blieb die Genossin seiner dichterischen Entwürfe; mit feinem Gefühl und lebhaftem Anteil folgte sie seiner Bahn und stellte, durchaus nicht kritiklos, sein ideales Publikum dar. Sie brachte das frauenhafte

Element in sein Leben, auf das seine Natur angewiesen war. Ihre weibliche Fürsorge bot ihm Arbeitsruhe und Schaffensstimmung und treue Pflege in Leidenstagen. Vertiefte Lebens- und Menschenkenntnis und Einblicke in eine größere Welt dankte Immermann der Frau von Ahlefeldt, wie das gleiche Goethe und Schiller den Frauen von Stein und von Kalb dankten. Aber wie diese, vermochte auch sie den Geliebten nicht ganz auszufüllen, nicht voll zu beglücken. So eng sie Neigung und Gewohnheit in vieljähriger Lebensgemeinschaft verknüpften, das Eheband, das allein einer Liebe die Dauer verbürgt, war nicht zu ersetzen. Daß Immermann die Gräfin auch in der Düsseldorfer Zeit noch wiederholt dringend um ihre Hand bat, ist ein Beweis dafür, daß er sich so nicht befriedigt fühlte, ihre fortdauernde Weigerung ein Beweis, daß ihr das volle Verständnis sowohl für ihn wie für das Problematische ihrer eigenen Lage fehlte. Sie mußte wissen und sehen, daß ihm die eheliche Gemeinschaft unabweisbares Bedürfnis war, und hätte sich darüber klar werden müssen, daß sie mit ihrem schlecht begründeten Nein alles aufs Spiel setze. „Welch wildes Wetter auch dem Schiffer drohe, ein Ankergrund winkt ihm — der eigne Herd“: so hatte sie in des Freundes „Gedichten“ gelesen, und sie sah ihm über die Schulter, als er am Schlusse der „Epigonen“ seinen Helden, dem die Geliebte sich zu versagen scheint, klagen ließ: „Ist denn die Staude etwas ohne ihre Blüte? Vollendet den Baum nicht erst seine Krone? Zuletzt, nach allen Irrfahrten, Abenteuern, Widersprüchen des Denkens und Handelns ist dem Menschen, welcher sich nicht selbst verloren ging, gegeben, mit dem Einfachsten sich zu begnügen, und alle Fieber der Weltgeschichte werden endlich wenigstens in dem einzelnen Gemüte von zwei treuen Armen und Augen ausgeheilt. Mir aber soll diese uralte, ewig-neue Lösung und Schlichtung immerdar fehlen!“

Um psychologisch ganz sicher und richtig urteilen zu können, müßten wir eine unzweideutige Beantwortung der heiklen und unzarten Frage erhalten, ob die Liebe der beiden platonisch geblieben sei oder nicht. Das ist offenbar auch Gottfried Kellers Meinung:

„Ich selbst durchschaue das Immermannsche Verhältnis nicht genug — schreibt er an Elisens Biographin —, um mir ein bestimmtes Urteil zu bilden, und das, was mir zu einem kurzen und bündigen Bescheide fehlt, ist derart, daß man nicht wohl sich darnach erkundigen kann." Es ziemt auch uns nicht, dem weiter nachzuforschen, und so viel glauben wir auch ohne das zu erkennen, daß der sehr sinnliche Mann bei der entschieden unsinnlichen Frau nicht einmal einen mäßigen Ersatz für die ersehnte Ehegemeinschaft fand und schwer und bitter unter dem Aufreibenden und Entnervenden einer Leidenschaft litt, der das natürliche Ziel vollen Sich-Auslebens verschlossen war. Wieviel an Hingabe blieb ihm die Geliebte schuldig, wenn sie ihm in all den Jahren des Zusammenlebens nicht einmal das Du verstattete! Grillparzers Seufzer über die Natur oder vielmehr Unnatur seines Verhältnisses zu Kathi Fröhlich, seiner „ewigen" Braut, paßt auch hier: „wir glühten, aber ach, wir schmolzen nicht!", nur daß hier, anders als dort, die Frau die Verantwortung trifft. Mit Lenaus Schicksal vergleicht Sophie Schwab bedauernd das Immermannsche nach der Lektüre des Assingschen Buches. Gewiß hat dieser sein eigenes Liebesleben vor Augen, wenn er am Schlusse der „Opfer des Schweigens" die Heldin sich des „großen Fehltritts" zeihen läßt, Liebe, wie es noch keine gab, empfangen und nur Selbstsucht dafür gegeben, um des armseligen Rufes und äußerer Rücksichten willen dem Zuge des Herzens Schranken gesetzt zu haben. So trifft auch die Gräfin die meiste Verantwortung für Immermanns Leiden und ihr eigenes tragisches Geschick, das Keller darin erkennt, daß „sie es zu vorsichtig, zu vorsehungsartig und gut machen wollte . . ., anstatt wie die anderen Menschenkinder das Glück auf dem geraden Wege menschlicher Dinge zu wagen".

Aber auch Immermann trägt seinen Teil der Schuld und hat das wiederholt bekannt. Wie klar und richtig war die ganz allgemeine Darlegung in seinem „Brief über die falschen Wanderjahre" gewesen: „Die Verwirrnisse in der sittlichen Welt entstehen aus zwei Quellen. Einmal aus den Stürmen der Leidenschaft

und den zügellosen Trieben verwilderter Herzen; dann aber auch aus der Hartnäckigkeit, die sich für Charakterstärke ausgibt, aus der Anhänglichkeit an einen Begriff, wenn die Sache verschwunden ist, und aus der feigen Scheu, frühere Irrtümer einzugestehen und sein Leben stets wahr und natürlich zu leben." Nun aber sah er seinen Irrtum ein und stellte ihn doch nicht ab, wurde sich selbst untreu und ein Opfer seines Schweigens, als er unhaltbaren Zuständen Dauer gönnte. Nicht, daß er schließlich mit Elise brach, ist seine Schuld, sondern daß er es zu spät tat. Auch Keller, obwohl durch die schiefe Assingsche Darstellung einseitig gegen Immermann voreingenommen, gibt ihm in einem Brief an die Biographin doch hinsichtlich der Lösung recht. Launig vertritt er seine unmaßgebliche Meinung, das ganze Unglück wäre verhütet worden, wenn der junge Mensch, so Immermann hieß, sich nicht in die Frau eines anderen verliebt hätte. „Denn so sehr ich als Dichterling die Leidenschaft zu erheben verbunden bin, so sehr brauche ich für dieselbe auch eine natürliche Grundlage der Zweckmäßigkeit und Möglichkeit. Daß die Gräfin nachträglich von Lützow verstoßen [!] und frei wurde, war für Immermann bloß ein Zufall. Es gefällt mir überhaupt schlecht, wenn junge, noch unfertige Menschen ihre Augen auf Frauen werfen; es ist eine verkehrte Welt, die sich an Immermann dadurch rächte, daß er im Schwabenalter und als verpflichteter Mann erst das tat, was er früher hätte tun sollen."

Der schwach gefügte Bund bricht nicht mit einemmal zusammen. Wir sehen ihn langsam allmählich zerbröckeln, aber noch der stürzende sucht sich krampfhaft zu behaupten. Er ging auch nicht sowohl an äußeren Einflüssen als vielmehr letztlich an sich selbst und seiner eigenen Unnatur zugrunde. Weder eine Ehe, noch eine Liebschaft, noch eine Freundschaft, sondern ein Gemisch von allen, konnte er keiner von ihnen Genüge tun. Es blieb eine halbe, eine unorganische und ungesunde Lebensgemeinschaft. In seinem Trauerspiel „Kaiser Friedrich II." läßt Immermann den Helden zu König Enzius sagen:

Wo wäre Liebe ohne Leidenschaft?
Und Leidenschaft, die man ums Ziel betrügt,
Ist fressend Feuer und ein ätzend Gift.

Das feste Band der Ehe hätte auch Auseinanderstrebendes zu halten vermocht. Als Gatte Elisens hätte Immermann es leichter übersehen können, daß sie alterte, indes er selbst als Mann in den sogenannten besten Jahren auf der Höhe des Lebens stand, wäre er auch gegen den Eindruck weiblicher Jugend mehr gefeit gewesen. Eine Ehe hätte endlich auch nach außen hin das Leben der beiden weniger geteilt verlaufen lassen. So aber bewegten sie sich in eigenen Kreisen, die sich nur zum Teil schnitten. In Häusern, in denen die Gräfin nicht verkehrte, fand Immermann Interessen und Beziehungen, die nicht auch die ihren waren. Vor allem schenkte ihm das Glück in der ebenso klugen wie liebenswerten jungen Frau von Sybel eine neue, wahre Freundin, die ihm gemütlich mehr zu geben hatte als die Gräfin und dieser damit, ohne es irgendwie darauf anzulegen, bei ihm Abbruch tun mußte. Mit Amalie von Sybel verband ihn das unbefangene Verhältnis vollen Verständnisses und vollen Vertrauens, dessen er so sehr bedurfte; diese natürliche Freundschaft wog für ihn manches auf, was die unnatürliche Liebesfreundschaft mit Elise an Spannungen und Trübungen in sein Dasein trug.

Des Prinzen Wort im „Auge der Liebe“: „mir ist nichts verhaßter als ein Schwärmer; glaubt, ich bin ein derber Sohn der Erde!“ gilt auch für den Dichter selbst. Aber die sein Leben teilte, war eine Schwärmerin und webte in einer eingebildeten Welt der Phantasie, der Phantastik. Ihn hungerte nach nahrhaftem Brot, und er sah sich dauernd nur mit Kuchen abgespeist. Als Schiller sich von Charlotte von Kalb Charlotten von Lengefeldt zuwandte, schrieb er: „alle romantischen Luftschlösser fallen ein, und nur, was wahr und natürlich ist, bleibt bestehen.“ Das mußte auch Immermann erkennen. Nur allzubald hatte die Wesensverschiedenheit zwischen ihm und Elise sich in Mißverständnissen und Verstimmungen dargetan. Wie vielsagend ist die knappe, verhaltene

Eintragung des Dichters in sein Tagebuch vom 6. Mai 1832: „Es geht mir mitunter schlimm, die Launen und Befangenheiten im Hause werden oft sehr drückend und nötigen mir häufig ein ganz negatives Verhalten auf, um die Tage im Elemente des Erträglichen zu halten. Ich bleibe aber doch meistens ruhig dabei. Es ist eben die Ernte, die aufgeht und weiter nichts.“ Dieses negative Verhalten war sein großer Fehler. Zu erklären sucht es ein nach dem Bruch an Freund Schnaase gerichteter Brief vom 12. September 1839 als eine Folge seiner „großen Abhängigkeit von der Gräfin“: „Sie war mehrere Jahre älter als ich, sie stand in der Sonnenhöhe einer schönen, klugen, vornehmen Frau, zu deren Erinnerungen Könige und Kaiser gehörten, als ich noch ein unbekannter junger Mensch war. Dieses Unverhältnis blieb immerdar, und während sie mich zu befriedigen [?] schien, behielt sie doch eigentlich immer das größte Übergewicht über mich. Ich habe mich vor niemand je so gefürchtet, wie vor ihr. Ich scheute mich daher durch kategorische Erklärungen verletzende und wie es schien fruchtlose Szenen herbeizuführen. Ich schwieg, und dieses Schweigen hat sie über den Abgrund verblenden helfen, der lange zu ihren Füßen ausgehöhlt war. Wahrscheinlich würde sie, wenn sie ganz bestimmt die Überzeugung bekommen hätte, mich sonst einzubüßen, mich in den letzten Jahren auch geheiratet haben. Diese Überzeugung aber in ihr zu schaffen, hätte es eines Helden bedurft, denn mit gewöhnlichen Mitteln war auf sie nicht zu wirken.“

Wir haben noch eine Reihe anderer Zeugnisse Immermanns über die Zeit des Zusammenlebens, bei denen freilich zu beachten ist, daß sie nach der erfolgten Lösung niedergeschrieben sind und zumeist in Briefen an die neue Geliebte. Er spricht von „allen Täuschungen, Sonderbarkeiten, zweideutigen Windungen verirrter Gefühle“, die er an der Seite der Gräfin durchgemacht habe, und von der „Dürre und Trostlosigkeit“, in die er versunken gewesen sei. Die „reine, echte, dauernde Freude“ habe er nie an dieser Liebe haben können: „Entzückungen hatte ich wohl, aber keinen stillen Frohmut. Immer war es mehr, als sei ein schöner leuchten-

der Komet am Horizonte erschienen, als daß man das Gefühl gehabt hätte, die liebe warme Gottessonne wäre aufgegangen." Wiederholt ersetzt er das Wort Liebe durch Leidenschaft, „weil der starken und heftigen Empfindung von Anfang an viel Irres und Wirres beigemischt war. Unser Verhältnis entwickelte sich meistenteils von jeher nur in der Form des Kampfes zwischen zwei entgegengesetzten eigenartigen Naturen, denen ganze Regionen des anderen Teiles dunkel und unzugänglich blieben.... Ich darf mit Wahrheit sagen, daß ich in diesen vierzehn Jahren zwar oft angeregt, entzückt und hingerissen, nie aber eigentlich glücklich gewesen bin, fern sei es aber von mir, das, was mir einst teuer war, und, wenn auch in anderer Art, ewig teuer bleiben wird, zu beschelten. Nein! Wenn ich litt, so war es mein böser Stern, nicht die Schuld der Armen, die ja oft gar nicht wußte, wie tief sie mich verletzte." An einer anderen Stelle gedenkt er der „beklagenswerten Sicherheit" ihres Dahinlebens, ihres Wahns, er sei im Grunde wohlbefriedigt: „Nun waren freilich meine Verstimmungen und Trübsinnigkeiten, meine zunehmende Entfernung von ihr und mein stets genaueres Anschließen an andere Menschen zu interpretieren, dafür stellten sich denn Redensarten von: ‚der Männer Wankelmut, Zerstreuungssucht, von der Herzensleere der Autoren und Dichter' als bereite Auslegungsmittel ein und bauten ein Schattenreich falscher Vorstellungen zusammen, welche die unglückliche Frau in das Leid gebracht haben und noch jetzt ihr tiefstes Unglück sind. Ich hatte seit Jahren die Überzeugung, daß mein Zusammensein mit der Gräfin nur noch ein zufälliges sei und jede wirkende Ursache den morschen Bau zertrümmern könne."

Gerade als die Gräfin ihr fünfzigstes Lebensjahr vollendete, lieferte das Schicksal dem Dichter den Beweis, daß er, obwohl selbst auch schon zweiundvierzigjährig und ergrauenden Hauptes, doch noch Ansprüche an Jugendglück machen durfte, denn immer ist ja, nach einem Paralipomenon der Goetheschen „Nausikaa", „der Mann ein junger Mann, der einem jungen Weibe wohlgefällt".

Dieses junge Weib war nicht weniger denn vierundzwanzig Jahre jünger als der Mann, dem sie bestimmt war, alles Entbehren über Hoffen und Erwarten hold zu lohnen. Im Bunde mit ihr durfte der Dichter in reifen Jahren eine zweite Jugend beginnen, deren Dauer allerdings ein ungütiges Schicksal nur allzu kurz bemaß. Sein Liebesbedürfnis und seine Liebesfähigkeit hatten soeben „Die Opfer des Schweigens“ zum Ausdruck gebracht; eine unentrinnbare Liebe auf den ersten Blick, wie er sie dort dichterisch vorgeführt hatte, ergriff jetzt ihn selbst.

Marianne Niemeyer war gleichfalls in Magdeburg aufgewachsen und in der Familie Ferdinand Immermanns wie zu Hause. So war sie auch dem Dichter nicht fremd geblieben: „Marianne hatte mir schon einen Eindruck gemacht,“ sagt er in einem Briefe, „als sie, noch halbes Kind, horchend mir gegenübersaß mit gespannter Teilnahme, und ich glaubte in ihren dunkelen, fragenden Augen ein Schicksal zu lesen; aber seitdem hatte ich ihren Namen oft gleichgültig von den Meinen nennen hören.“ Schon lange mutterlos, lebte sie seit dem kürzlich erfolgten Tode ihres Vaters, eines angesehenen Arztes und bedeutenden Menschen, bei ihrer Großmutter in Halle, und diese feingebildete Frau war die Witwe des bekannten Kanzlers der dortigen Universität und Leiters der berühmten Franckeschen Stiftungen, mit dem auch Immermann als Student wiederholt in Berührung gekommen war. Ferdinand Immermann hatte die Stelle des Vormunds bei Marianne übernommen, und in seinem Magdeburger Hause traf der Dichter im September 1838 die damals Neunzehnjährige wieder. „Nie“, schreibt er, „ist ein Eindruck rascher, reiner, ruhiger gewesen.“

Mehr denn zwei Wochen durfte er damals neben ihr hergehen, aber schon am zweiten Tage wußte er, was ihm hier bereitet war, und alsbald ergab auch sie sich dem Eindruck des festen, fertigen Mannes, dessen starkes Herz das ihre suchte. Sie war ihrerseits noch rührend unfertig und eckig, nicht ohne die Herbigkeit der unentwickelten Natur, aber auch von all dem keuschen Zauber unverbildeter Jungfräulichkeit. Sie war noch ein Kind an Leib und

Geist; sie war nicht schön, hatte nichts Begeisterndes, Hinreißendes. Aber auch das braune Mädchen mit dem gelben Teint und der zu kurzen Oberlippe, oft knabenhaften Mutwillens voll und unbehilflich der Außenwelt gegenüber, war nach dem Goetheschen Worte, das Immermann von der blonden Lisbeth braucht, die in der Fortführung des „Münchhausen“ mehr und mehr zu ihrem Abbild wurde, eine Natur; eine sicher wurzelnde, frei der Sonne entgegenwachsende Pflanze, die schon in frühen Keimen die gesunde Frucht ahnen ließ. Ein starkes und glühendes Kind nennt sie der Dichter und erkannte sogleich in ihr den klugen Sinn, der sich nicht umnebeln, den festen, eigenwilligen Charakter, der sich nicht gewaltsam umbiegen läßt. Unharmonische Jugenderlebnisse hatten ihr neben allem Frohsinn einen frühen Ernst geliehen, ein heftiges Temperament machte ihr zu schaffen. Ihrem gleichfalls von Widersprüchen nicht freien Charakter war dieser Mann der gemäßeste; hier konnte sie lernen, ohne sich gemeistert zu fühlen, hier fortschreiten, ohne sich zu verlieren. So durfte der Dichter der so viel Jüngeren die Hand zu bieten, so durfte sie dem reifen, auf dem Gipfel des Lebens stehenden Manne, den ihre Neigung verjüngend ihr näher brachte, die Hand zu reichen wagen, und dieselbe Liebe, die seinem Leben als verklärende Abendsonne leuchtete, war der Morgenschein, unter dessen belebendem Glanz ihr junges Dasein sich zuerst der Welt öffnete.

Aber nicht rasch und leicht fügte sich der Bund. Beide genossen zunächst, ohne der Zukunft nachzufragen, das Glück der täglichen Gegenwart im vertrauten Kreise, bei der Lektüre der ersten „Münchhausen“-Bücher und anderer Immermannscher Werke, denen das junge Mädchen lebhaften Anteil entgegenbrachte. Es freute sie, wenn der kluge Mann sprach, daß sie verstehen konnte, wie er es meine. Aber die rasch erblühte beiderseitige Neigung blieb unausgesprochen und gar an eine Ehe wagte, aus verschiedenen Gründen, keins von beiden vorerst zu denken. Am Morgen vor des Dichters Abreise gab ihm Marianne die offen im Beisein der Familie erbetene Erlaubnis, an sie zu schreiben, und er hinterließ dem Bruder

für sie noch ein in der Nacht entstandenes Gedicht an sie als Abschiedsgruß. Jetzt durfte sie sich geliebt fühlen und wurde sich ihrer Gegenliebe bewußt. Da war es Ferdinand, der den Wünschen des teuren Bruders hemmend in den Weg trat. Als Vormund Mariannens hielt er es für seine Pflicht, von der seiner Hut Anvertrauten Entsagung zu fordern. Er weihte sie in des Dichters häusliche Verhältnisse ein, stellte ihn als einen Mann hin, der nicht frei über sich verfügen könne, und erhielt demzufolge ihr Versprechen, vorderhand von jedem Verkehr mit jenem abzusehen.

Karl Immermann reiste mit dem Dampfschiff die Elbe hinab nach Hamburg weiter, um dort verabredetermaßen mit der Gräfin, die ihre Familie in Dänemark besucht hatte, zusammenzutreffen. „Ich ging zu ihr — sagt er in seinem geheimen Tagebuche — mit tiefem Mitleid und mit einem Schauder über die Natur und Gestalt der menschlichen Dinge. Aber ich spürte keinerlei Reue, keine Beklemmung, keine Verlegenheit in mir und würde, wenn sie mir in den ersten Augenblicken unseres Wiedersehens eine Gewissensfrage vorgelegt hätte, dieselbe der Wahrheit gemäß beantwortet haben. Ich muß also entweder der Verstockteste, Leichtsinnigste der Menschen sein, oder es ist in den Vorgängen meines Herzens etwas Erlaubtes und Berechtigtes.“ Es schien ihm indessen, so führt er ebenda weiter aus, in diesem Augenblick unmöglich, mittelbar oder unmittelbar an dem bestehenden Verhältnis zu rütteln; aber ebenso fest stand es auch für ihn, daß er Marianne fortlieben müsse: „Ich habe diese Liebe im Gemüt ergriffen, weil ich sie im Gemüt ergreifen mußte. Sie ist aus dem tiefsten und richtigsten Bedürfnis entsprungen, rein in ihrer Gestalt, bescheiden in ihren Ansprüchen. Mir soll vorderhand genügen, von Mariannen zu hören, hin und wieder an sie zu schreiben. Beglücken mich dann wieder einige Zeilen von ihrer Hand, darf ich hoffen, sie wiederzusehen, wie ich sie verließ, so bin ich zufrieden.“ Er ist also entfernt, sich Hals über Kopf dem neuen Eindruck zuzuwenden, dem Glück, das sich ihm so unerwartet gezeigt, sogleich unbedenklich Tür und Tor zu öffnen. Im Gegenteil, er sucht sich mit dem

Gedanken der Entsagung vertraut zu machen: „Diese Liebe hat etwas von der Dantes zu Beatricen, denn Jugend und Natur werden Marianne ihren Weg führen, ihr Bild wird mir vielleicht in den Armen eines anderen Mannes auslöschen, ich sehe das vorher. Aber es kann doch alles sich milde lösen, wenn die Menschen nur nicht grausam an dieser Blüte rütteln und zupfen."

„Mir hat das Rätsel, welches mein Geschick mir nun wieder vorgelegt, meine Lust am Leben und an der Breite der Welt nicht genommen. Ich stürzte mich in das Gewühl der großen Stadt," schreibt Immermann in Hamburg. Das rauschende Treiben in den Straßen, am Hafen, selbst in den verrufenen Wirtschaften des „Berges", ferner die Verfassung des kleinen Freistaates, sein Bühnenwesen — alles fesselte und beschäftigte den Dichter außerordentlich. Er traf sich mit Theaterleuten und verhandelte über die Aufführung des „Alexis" und der „Ghismonda". Mit Campe fand er sich wieder zusammen und besprach mit ihm die Herausgabe seiner geplanten Memorabilien, die damals noch „Studien" heißen sollten. Durch den gemeinsamen Verleger hörte er auch wieder von Heine; einen drei Monate zuvor an ihn gerichteten Brief hatte er als unbestellbar zurückerhalten. Campe erstattete seinerseits Heine Bericht über Immermanns Besuch; dieser habe bedauert, daß jener fern von deutschen Verhältnissen in Paris lebe und daher nicht leiste, was seines Amtes sei; in seinen „Studien" werde er sich auch über das Junge Deutschland auslassen. Als das Merkwürdigste unter seinen Hamburger Begegnungen bucht Immermann in seinen Tagebuchaufzeichnungen, daß er mit den hier residierenden Jungdeutschen Gutzkow und Wienbarg fraternisiert habe.

Immermanns Verhältnis zu der wichtigsten literarischen Richtung der dreißiger Jahre wechselt zwischen Anziehung und Abstoßung, Zustimmung und Ablehnung. In mancher Beziehung treffen Immermann und die Jungdeutschen zusammen und sie haben sich auch gegenseitig beeinflußt. Als in geistigen Dingen entschieden fortschrittlicher und moderner Mensch bekämpft auch Immermann die

abgelebte Romantik und ihr weltabgewandtes l'art pour l'art. Auch er sucht die Fühlung mit dem flutenden Leben der Gegenwart und ihren neuen, zwingenden Problemen, auch er will aus der Zeit für die Zeit dichten. Auch ihm eignet der philosophisch-reflektierende Zug zu Theorie und Kritik, zu Didaxis und Tendenz. Wie Laube und wie Gutzkow, der Anregungen von den „Epigonen“ empfangen hat, pflegt er den mit politisch-sozialen Ideen befrachteten Zeitroman. Auch er geht bei der bewunderten George Sand in die Schule und versenkt sich in die Lehren Saint-Simons. Sein „Reisejournal“ und seine übrigen Memorabilien verleugnen inhaltlich und stilistisch die Abhängigkeit von den „Reisebildern“ Heines und seiner jungdeutschen Nachahmer nicht. Aber deren Aufgehen in Journalismus und Literatentum, Zeitgeist und Tendenz, Radikalismus und Doktrinarismus, ihre laute Absichtlichkeit und Überreiztheit stießen ihn ab; schon daß sie als zur Kampfpartei geschlossene Schule auftraten, trennte sie von seinem aristokratischen Individualismus. Er war zu sehr Dichter, um nicht die unkünstlerische Manier und Formlosigkeit ihrer hastig in die Welt geschleuderten halbschürigen Bücher zu verurteilen. Ihr Absprechen über Schiller und teilweis auch über Goethe konnte er keineswegs billigen und das unvertilgbare Stück Romantiker in diesem Antiromantiker ließ ihn ein Bewunderer und Schüler Tiecks bleiben, dessen Novellistik ja zum großen Teil der Bekämpfung der jungdeutschen Tendenzen diente. Auch die widerchristliche und die antihistorische Richtung der Schule widersprach seinen tiefsten Überzeugungen. Ihr eigentliches Programmbuch, Wienbargs „Ästhetische Feldzüge“, verwahrt sich ausdrücklich gegen die feudalistisch-historische Schule, die „uns bei lebendigem Leibe ans Kreuz der Geschichte nageln will“, und erklärt, Tacitus habe nicht Geschichte, sondern Krankenberichte geschrieben. Wie Gutzkow, den Immermann darob im „Münchhausen“ scharf anfaßte, gefielen sich die Jungdeutschen vielmehr in einer oberflächlichen und tendenziös konstruierenden Geschichtsphilosophie. Vor allem aber klaffte der Spalt zwischen dem konservativen Patrioten Immermann und dem revolutionären

Weltbürgertum seiner literarischen Zeitgenossen. Auch Gutzkow, Laube, Mundt waren Preußen, Kühne sogar Magdeburger wie Immermann, aber die Julirevolution hatte sie nicht gleich diesem in ihrem Preußentum bestärkt, sondern ihm entfremdet und dem liberalsten Kosmopolitismus in die Arme geworfen. Und Börne und Heine hatten den heimischen Strom, den Jordan, überschritten, das Reich der Philister verlassen und bekämpften vom gelobten Lande Frankreich aus das eigene Vaterland. Das alte Preußen und das junge Deutschland waren die erbittertsten Feinde und taten sich gegenseitig allen Tort an. Für Immermann gab es kein Schwanken, wo sein Platz sei. Indessen war er für die Fehler der Reaktion so wenig blind wie für die Berechtigung der neuen Forderungen. Die polizeiliche Verfolgung der Jungdeutschen billigte er nicht und den Bundestagsbeschluß vom Jahre 1835, den „Bannspruch, welcher die Früchte des Geistes noch ungeboren töten wollte", zählte auch er zu den „häßlichsten Ausgeburten eines matten Despotismus". Von einer wahrhaft tätigen Teilnahme am politischen Leben ausgeschlossen, fielen die Jungdeutschen der inneren Zerrissenheit, der satirischen und anklagenden Verneinung, der Resignation und dem Pessimismus, ja Nihilismus anheim, während Immermann mit seinem starken, gesunden Lebensgefühl seine Kräfte vorzugsweise dem Aufbau, dem Positivismus weihte.

So sieht der Historiker Immermann und die Jungdeutschen streckenweis Seite an Seite gehen. Auch Immermann gehört zu den Dichtern, die gleich Freytag und Keller dieser Übergangsrichtung zeitweilig ihren Zoll entrichtet haben, wie Goethe und Schiller dem Sturm und Drang, aber zu selbständig und bedeutend waren, um nicht bald über sie hinaus zu kommen und sich auf eigene Füße zu stellen. Das Junge Deutschland bildet die Brücke zwischen der Romantik und dem modernen künstlerischen Realismus; Immermann hat diese Brücke überschritten.

Der Verwandtschaft miteinander waren sich beide Teile bewußt. Die Jungdeutschen haben Immermanns Schaffen mit verständnisvollem Anteil und einsichtiger, vielfach anerkennender Kritik be-

gleitet, sie gehören geradezu zu seinen Vorkämpfern. Nicht minder beachtete dieser die Schriften jener, aber der selbstbewußte Charakter und Poet hatte weit mehr an ihnen auszustellen. Börnes „Briefe aus Paris“ sagten ihm nur in Einzelheiten zu, und so Vortreffliches er in Heines „Reisebildern“ fand, das „ganze aufgeregte und gespannte Geschreibe“ der letzten Teile machte keine angenehme Wirkung auf ihn. Wiederholt hat er den grundsätzlichen Unterschied zwischen sich und den Jungdeutschen scharf betont. Sie hat er doch wohl im Auge, wenn er im Kunstblatt vom 15. Oktober 1831 ausführt: „Wir sind nicht geschaffen, Aug' und Ohr an das herbstliche Treiben der Flugblätter zu verschwenden und unsere Kraft im kurzatmenden Tagesereignis zu verzetteln, so dringend uns auch neuerdings seichte Schwätzer dazu haben überreden wollen.“ Im Jahre 1836 geht er in einem Brief an Tieck mit den Rahels, Bettinen, absterbenden Stieglitzen und Jungdeutschen ins Gericht.

Persönliche Bekanntschaft war dem gegenseitigen Verständnis förderlich. So empfing Immermann im Mai 1839 den Besuch Laubes, von dem beide, trotz dem politischen Gegensatz, den wohltätigsten Eindruck zurückbehielten; sie blieben einander fortan durch Achtung und Neigung verbunden. Im „Münchhausen“ hatte sich Immermann an den die Presse beherrschenden „jungen Leuten in Hamburg, Berlin oder Leipzig“ und besonders an Gutzkow gerieben. Er hatte das inzwischen bedauert und benutzte nun seinen Hamburger Aufenthalt, ein gutes persönliches Verhältnis herzustellen. Seinem gewinnenden Wesen gelang das aufs beste. Gutzkow, der eingehend über das Zusammensein berichtet hat, fühlte sich durch die „schöne Menschlichkeit an einem gefeierten Manne“ tief gerührt und Immermann konnte sich „einen Zug der Hinneigung zu diesem kalten, sonderbaren Menschen“ nicht verbergen. Auch mit Wienbarg wurde er warm, der in der 20. und 23. Vorlesung seiner „Ästhetischen Feldzüge“ Immermann mit Raupach in einem Atem genannt und recht abschätzig als schlechten Vertreter zeitgenössischer Dichtung hingestellt hatte. Politisch konnte man sich natürlich nicht verständigen, aber „im Sozialen, Literarischen,

Artistischen“ sah sich Immermann gezwungen, „den merkwürdigen Umschwung der neueren Ideen anzuerkennen“. Nachklänge der geführten Gespräche, die sich besonders auf das Verhältnis der Geschlechter bezogen, vernehmen wir in der „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren“. Auch in Bremen, wo er auf der Weiterreise kurzen Halt machte, durfte sich Immermann der bewundernden Zuneigung der jüngeren Generation erfreuen. Theodor Kobbe, in dessen „Humoristischen Blättern“ die ersten Proben des „Münchhausen“ erschienen waren, und Adolf Stahr kamen von Oldenburg herüber, um Immermann zu sehen, und verbrachten mit ihm im altehrwürdigen Bremer Ratskeller angeregte Stunden. Sein literarisches Gesamturteil über das Junge Deutschland wurde aber durch die freundlichen persönlichen Berührungen mit seinen Vertretern nicht erschüttert, sondern nur milder gefaßt; die Geschichte hat es nachmals bestätigt. „Was wie ein Fluch auf diesen jungen Männern haftet — zeichnete sich Immermann auf — ist ihre Überraschheit. Sie verzetteln sich in kurzen Bewegungen und alles, was Leben, Studien, Schicksal erst im Menschen zur Reife kommen lassen soll, wird herb und grün von ihnen aus den Zweigen geschüttelt. Ich finde in den Sachen der Besten unter ihnen viel Gutes, selbst Großes angedeutet, aber nichts wird mit Ruhe ausgeführt, und werden sie nun jemals späterhin wieder zu den Dingen zurückkehren mögen, an welchen sie sich selbst vorschnell den frischesten, jungfräulichsten Reiz zerstört haben? Ich fürchte, daß bei allem Talent, was sie unleugbar besitzen, doch nur eine ephemere Wirkung von ihnen ausgehen wird!“

Mit Elise zusammen reiste Immermann von Hamburg nach Düsseldorf zurück, in der Absicht (so schrieb er im nächsten Jahre rückblickend an Schnaase), „daß alles beim Alten bleiben sollte“. Und als der „Freund“ der „lieben Marianne“ den in Aussicht gestellten ersten Brief sandte, da sprach er zu ihr zwar innig und warm, aber doch nicht, wie sie hätte erwarten können, als ein Werbender, sondern mehr im freundschaftlichen Ton des Magdeburger

Zusammenseins. Ihrem Versprechen getreu, antwortete Marianne, die wieder nach Halle zurückgekehrt war, nicht, aber nach ernster Selbstprüfung bat sie den Vormund, ihr das verpfändete Wort zurückzugeben; sollte der Dichter auch nicht ihr Gatte werden, so wollte sie doch den Freund behalten. Ehe indessen Ferdinand ungern die Erlaubnis erteilte, den Brief knapp und gemessen zu erwidern, hatte Immermann in noch ernsterer Selbstprüfung und harten Seelenkämpfen seinen Entschluß gefaßt. Es war stärker als er; nicht bloß ein verspäteter Johannistrieb, den er hätte ausrotten können und müssen, sondern die echte, große Mannesliebe, die nur durch die ungesunden Bedingungen allzulange im Wachstum zurückgehalten war. „Die Leidenschaft hatte sich" — wir können dies Wort seiner Novelle „Der neue Pygmalion" auf den Dichter selbst anwenden — „zu spät bei ihm eingestellt, als daß sie wie ein leichtes Fieber hätte abgeschüttelt werden können." Jetzt fand er sich zu dem angeführten guten Grundsatz seines „Briefes über die falschen Wanderjahre" zurück; jetzt lehnt er es ab (wie er es in einem anderen Zusammenhang einmal ausdrückt), etwas Falsches durchzuführen, um, wie man zu sagen pflegt, konsequent zu bleiben und damit einen Irrtum zu verewigen. Aber wie in seines jugendlichen Oberhof-Helden Oswald feurigem Gemüt riß auch in seiner unverbrauchten leidenschaftlichen Seele diese Liebe, als eine wahre und starke, tiefe Risse und Spalten, ehe sie sich sicher in sein Leben einsenken ließ. Am 16. November 1838 warb er bei Mariannens Großmutter um die Geliebte: „In ruhelosen Tagen und schlaflosen Nächten bin ich zur Klarheit, zum Entschlusse gekommen, mein Gemüt hat ihn ausgetragen, wie ein reifes Kind. Ich habe fest, stark und unwiderruflich für mich den Wunsch in mir empfangen, Ihre Enkelin die Meinige zu nennen. Die Lösung der Frage, ob meine ferneren Jahre sich in neuer Jugend, in frischer Kraft entfalten oder in Dumpfheit und Mißmut traurig verwelken sollen, hängt von Mariannes Ja oder Nein ab. Sie hat, was mein tiefstes Bedürfnis fordert, und in ihrer jungen Brust trägt sie meine ganze Zukunft und die Lösung aller Rätsel, an denen mein Leben sich be-

reicherte, aber auch — blutete! Meine Liebe zu ihr kann ich nur mit meiner ersten Jugendliebe vergleichen, gerade so voll, ganz und warm fühl' ich mich ihr ergeben und gewidmet. Nachher traten heftige und große Leidenschaften in mein Leben; aber ich weiß, daß ein Unterschied ist zwischen diesen und dem, was ich jetzt nach einundzwanzig Jahren wieder empfinde." Außer mit dieser ganz allgemeinen Anspielung berührte er weder in diesem, noch in einem an Marianne selbst beigefügten Briefe sein Verhältnis zur Gräfin mit einem Worte. In ihrem mit Zustimmung der Großmutter abgehenden Antwortschreiben verleugnete Marianne zwar nicht ihre Neigung, verhehlte dem Geliebten aber ebensowenig, daß seine ihr bekannt gewordenen Beziehungen zu jener anderen ihr die Annahme seines Antrags nicht erlaubten. Und nun gab Immermann der Geliebten rückhaltlos den vollen Einblick in seine Lebensverhältnisse. Da wurden ihr Herzenswirrnisse enthüllt, von denen ihre Unschuld nichts geahnt hatte. In köstlichen Briefen, die Schreiber und Empfängerin in gleichem Maße ehren, legte der Dichter dem jungen Mädchen offen dar, welche Wolken noch über ihrem ersehnten Glücke hingen. Da spülte, nach dem schönen „Münchhausen"-Wort, der Tag seinen Schaum heran, das Bildnis des Liebsten zu verunreinigen, und das Dumpfe, Sonderbare pochte ans Tor, aber Iphigenien-Wahrhaftigkeit und reine Menschlichkeit sühnten menschliche Gebrechen; die Schlacken fielen ab, tiefes Mitleid mit dem geliebten Manne machte das Mädchen stark und treu und befreit von großer Beklommenheit, durfte die Gläubige doch endlich sagen: „das ist nicht Oswald, das ist der Zufall."

Zunächst aber und für Monate hieß es geduldig warten, denn die Gräfin, völlig außer sich über des Dichters Eröffnung, war nicht geneigt, einfach den Platz zu räumen. Wir begreifen, wie furchtbar der Schlag für sie sein mußte. Um eines Kindes willen wollte der Freund sie gehen heißen, der ihr ein halbes Menschenalter in liebender Verehrung angehört, dem sie ihr tiefstes Seelen- und Geistesleben geweiht, der den Inhalt ihres sich abwärts neigenden Lebens gebildet hatte! Und Immermann, von ihrem

leidenschaftlich aufbegehrenden Seelenschmerz innerlichst betroffen, dessen, was er ihr dankte, voll bewußt, und vor allem lange Zeit nicht fähig, den Gedanken völliger Trennung von der doch noch immer geliebten Frau auszudenken, wagte nicht, die letzten Folgerungen zu ziehen und über sie hinwegzuschreiten. Ihr selbst vielmehr überließ er die Entscheidung und verurteilte damit sich und Marianne zu Monaten bangen Harrens. Lange währte es, bis sich Elise einigermaßen in die neue Sachlage gefunden hatte und sich zu klaren Entschlüssen durchzuringen vermochte. Das Zusammenleben in einem Hause bereitete ihr und dem Dichter tiefen Schmerz und bittere Qual. Mit unendlichem Mitgefühl war er Zeuge ihrer Leiden, selbst leidend mit ihr und darob in neuen Zwiespalt verstrickt. Und in all diese Wirrnisse sah sich die junge Braut mithineingerissen; auch sie hatte Schwerstes durchzumachen. „Nimm's nicht übel, daß ich Dir so viel vorklage“, schreibt ihr einmal der Verlobte. „Ich habe ja keinen sonst, gegen den ich mein Herz ergießen könnte. In meiner Seele sieht es sonderbar aus. Wenn ich nur weinen könnte, da würde mir besser werden. Beweinen die verlorenen Jahre, die verdorbene Jugend, das tragische Menschengeschick! Diese herrliche Frau, dieses königliche Gemüt, und so innerlich elend geworden! In so vielen Dingen so klar und vernünftig, nur in einem Punkte unvernünftig, und darum in das Leid geraten, was Du kennst!“ Ja, der Dichter glaubte zeitweilig wohl gar, nur wenn Elise bleibe, dürfe Marianne zu ihm kommen; teilen müsse die Gattin mit den alten Ansprüchen der Freundin! So träumte Schiller anfangs von einer Existenz zu dreien mit Charlotte und Karoline von Lengefeldt. „Ich weiß recht wohl, was ich an der Gräfin verliere. Mit allen meinen Erinnerungen ist sie verwachsen, überall wird sie mir anfangs fehlen. Ihr Schicksal geht mir nahe, als sähe ich meine Mutter foltern. Eine Wehmut wird mich noch oft ergreifen, vielleicht zuweilen ein ungeheurer Schmerz, und nicht eher werde ich ganz glücklich an Deiner Seite sein, als bis sie, versöhnt, gefaßt, mir, Dir und unserem Hause als Freundin angehören wird.“ Und als Marianne sich diesem Gedanken in be=

rechtigter Abwehr widersetzte, erwiderte er ihr: „Mehr als momentane Aufwallungen dürfen diese Regungen der Eifersucht und eines unangenehmen Gefühls bei dem Gedanken an eine mögliche dereinstige Nähe der leidenden Frau nicht werden, denn Du fühlst es, mein geliebtes Kind, daß dieser Punkt Dir eigentlich als eine sittliche Pflicht gesetzt ist. Immer inniger muß Dich die Überzeugung durchdringen, daß ich Dich nur lieben durfte, wenn ich in meiner Seele das unverbrüchliche Gelübde tat, jene Frau nicht kalt und herzlos fallen zu lassen, daß es also an Dir ist, Deinem Freunde in tugendhafter Liebe die Haltung seines Gelübdes zu erleichtern, es selbst mit halten zu helfen."

Eine Vertraute teilte seine Leiden und Zweifel, seine Seelen- und Gewissenskämpfe: Amalie von Sybel. Diese lebenskluge und herzenswarme Frau, die auch der Gräfin freundschaftlich nahestand und mit ihr zu fühlen wußte, gewährte ihm Erleichterung durch rückhaltloseste Aussprache und tropfte immer von neuem Mäßigung dem heißen Blute. Der Freundin vertraute er manches unverhüllt an, womit er die Braut verschonte. Er vergleicht seine Leiden mit denen des Laokoon und spricht von der „Raserei" der Gräfin, die sie ihm verursacht. Vor allem hetzte sie, immer im guten Glauben ihres Rechts, den Bruder gegen ihn auf, der wiederum Marianne bedrängte und beunruhigte. Seine wohlgemeinten, von einer etwas engbrüstigen Moral getragenen „Predigten" beantwortete der Dichter mit bogenlangen Niederschriften der Rechtfertigung und der Abrechnung. Elise fuhr darin naturgemäß nicht gut: „Sie können nicht glauben," schreibt Immermann am 24. Januar 1839 an Frau von Sybel, „wie widerlich es mir ist, ein Lebensgebilde, welches mir doch manches Gute trug, so zu anatomieren. Die Poesie der Erinnerung geht damit ganz verloren. Haben sie mich aber nicht Schritt vor Schritt endlich dahin getrieben?" In Briefen an Freund Schnaase nennt er seine Verlobtenzeit wiederholt die „wonnevollste und schrecklichste" seines Lebens, ein „furchtbares" Jahr und „schreckliche Tage".

Wie ein von den Furien verfolgter Orest erscheint uns der Dichter, doch endlich löst sich der Fluch, schwindet der Alb. Für

ein Graf von Gleichen-Verhältnis waren beide Frauen zu gut. Und freiwillig weicht die Ältere von der Schwelle. Wohl fehlte es nicht an Klagen über Undank und Verstoßung; aber sie war zu edel und vornehm, um ihre Liebe in Haß und Rachsucht zu verkehren, zu besonnen, um auf alte Rechte zu pochen, die keine sittlichen Rechte waren. Am 17. August 1839 verließ sie Düsseldorf, um in Italien Heilung zu suchen. Doch selbst damit ist der Bann noch nicht sofort gebrochen. „Ich habe meine Freundin", schreibt Immermann an Schnaase, „bis Köln begleitet, unser Abschied war der wehmütigste, und ich habe hier ihrem Andenken die heißesten Tränen meines Lebens geweint. Erst wenn der Mensch abscheidet, weiß man ganz, was man an ihm besessen, und so geschah es denn auch hier." So stark war ihre Macht auf ihn, nicht nur auf sein Pflichtgefühl und seine Dankbarkeit, sondern auch auf sein Herz! Zwei Tage nach ihrer Abreise, einen Tag vor der seinigen nach Halle zu Marianne, schüttet er Frau von Sybel sein zerrissenes Herz aus: „Ich muß es gestehen, meine Empfindungen wandern mit der Reisenden und nicht nach Halle. Viel tun, so hoffe ich zu Gott, die Umgebung und die schreckliche Einsamkeit, in der ich leben muß. Das ist wenigstens noch mein Trost. — Ich schicke Ihnen die letzten Briefe Mariannens. Suchen Sie aus den herzlichen Worten des lieben Kindes und aus sich selbst mir Frieden, Klarheit, Wahrheit zu bereiten und den entsetzlichen Gedanken von mir zu entfernen, daß ich mich geirrt und dennoch nur immer die Gräfin geliebt habe! . . . Mitunter will Marianne durchbrechen, wie die Sonne zwischen Wolken. Aber immer kommen die Wolken wieder vor. Es ist ein Zustand, unbeschreilich, und der seltsamste Bräutigam, der je gewesen." So gemahnt sein Verhältnis zu den beiden Frauen zuweilen fast an dasjenige Tristans, der zwischen der blonden Isolde und Isolde Weißhand steht.

Erst die Nähe, der Besitz der Geliebten verscheuchte für immer die düsteren Schatten. Am 2. Oktober trat er mit Marianne vor den Altar, und seine vita nuova, die den Menschen wie den Dichter auf seine Höhe führt, hebt an.

Unsere Hauptquelle für dieses ungeheure, den ganzen Mann ein- und umschmelzende Seelenerlebnis sind seine zum Teil bei Putlitz abgedruckten Briefe an die Braut. Da malt kein schwärmender Jüngling der Geliebten phantastische Bilder von Blütenträumen, da bietet ein in harter Lebensmühe und schwerem Seelenleid zum Manne Geschmiedeter einem neben ihm doppelt rasch heranreifenden Mädchen seine späte Mannesliebe; nicht lodernde Glut, sondern dauerhafte Wärme. Sein volles, sehnsüchtiges Herz, sein tiefes, bisher nie ganz befriedigtes Gemüt sind gefesselt, nicht durch den geistigen Zauber einer hochstehenden Frau, sondern durch echtes Weibtum. Mensch will zu Mensch sich finden in schrankenloser Hingabe. Kein Winkel der Seele soll dem anderen unbekannt bleiben. Und so zieht hier der Mann vor dem Weibe, mit dem er ganz eins werden will, die Summe seiner Existenz in eingehenden, nichts weniger als schönfärbenden Selbstschilderungen. Er zeigt ihr, wie er zum widerspruchsvollen Charakter ward, wie sich das Leben ihm fügte und, nicht ohne eigene Schuld, trübte und wirrte. Die Darstellung seines vergangenen Liebeslebens zumal wird hier zur Ohrenbeichte. Er legt seine Weltanschauung dar, sein religiöses Glaubensbekenntnis ab. Er entwirft seine Meinung über das Verhältnis der Geschlechter, wonach der Mann der positive, das Weib — und da hatte die Gräfin ja versagt! — der empfangende Teil sein und bleiben müsse. Immermanns Frauenideal ist nicht das romantisch-jungdeutsche, sondern das Schiller-Humboldtsche. Dasselbe Hohelied von Art und Wert und Heiligkeit der wahren Ehe erklingt in diesen Briefen, das gleichzeitig in die Oberhof-Abschnitte des „Münchhausen" eingeht. Nur daß, was dort in reine Poesie umgesetzt erscheint, hier stellenweis etwas lehrhaft und maßgeblich zum Ausdruck gelangt, entsprechend dem väterlichen Gefühl, das Immermanns Liebe zu der Braut beigemischt erscheint. Er führt auch aus, was er von ihr erhofft, die er mehrfach seinen guten Engel nennt, in deren Armen er Heilung für die schwer verwundete Brust ersehnt. Wir sehen, wie aus dem Anschauen der Geliebten des Dichters Weibesideal, die

blonde Lisbeth, sich gestaltet. Auch geistige Lebensgemeinschaft erwartet er von der Gattin, aber auf der natürlichen Grundlage der rein menschlich-geschlechtlichen. Und daß er nicht zuviel erwartet, beweisen ihm ihre Gegenbriefe, in denen sie wissensdurstig und gelehrig, dabei aber selbständig und nicht ohne Kritik auf alles eingeht, was er zur Sprache bringt. Warm und verständig urteilt sie auch über seine Schriften, die sie sämtlich liest, um den Mann ihres Herzens und ihrer Zukunft darin wiederzufinden, und wo sie nicht folgen kann oder anderer Meinung ist, da spricht sie es offen aus. Es ist kein halbes Kind mehr von ungetrübter Unbefangenheit, das freudig sich anschickt, die Schwelle der Ehe zu überschreiten; ein junges Weib, reif und ernst über seine Jahre, ist sich der ganzen Tragweite seines Entschlusses bewußt. Von dem tiefdunklen Hintergrunde dieser Briefe heben sich doppelt leuchtend die Persönlichkeiten der Schreiber ab. Es bedürfte nicht der ausdrücklichen Versicherung Immermanns: „in den Briefen an dich, da bin ich ganz wie ich bin, auf diese Briefe kann der ewige Richter über mich das Urteil sprechen." Die vertrauensvolle Offenheit wirkt an sich schlechthin überzeugend und gibt diesen menschlichen Zeugnissen einen hohen Quellenwert.

Ebenso deutlich trägt die Darstellung Ludmilla Assings den Stempel der Voreingenommenheit und übelwollenden Parteilichkeit an der Stirn. Die eifrige Advokatin Elisens sieht in Marianne nur den Störenfried und unberufenen Eindringling. Sie sucht überall den Eindruck zu erwecken, als sei Immermann der fast wider seinen Willen und jedenfalls zu seinem dauernden Unheil von Marianne Verführte, der Gräfin abspenstig Gemachte. Marianne soll ihn in Magdeburg durch auffallendes Entgegenkommen erst auf sich aufmerksam gemacht haben. Der Verkehr mit einem so jungen Mädchen sei dem Dichter „pikant und neu" gewesen, und durch die kurze Bekanntschaft, die Entfernung, die Hast und Überstürzung habe sein Verhältnis zu ihr „einen Anflug von Leidenschaftlichkeit" erhalten. Seinen ersten Brief habe sie „auf der Stelle" erwidert. Die Kanzlerin Niemeyer wird als bekannte

Heiratsstifterin hingestellt; sie habe Immermanns Werbung bei ihr veranlaßt und Marianne „sogleich“ ihr Jawort gegeben. Bald hätten mehrere Personen des Düsseldorfer Kreises um die Verlobung gewußt, nur Elise nicht: „Immermann wagte nicht Elisen zu gestehen, was er getan; sein böses Gewissen nahm ihm den Mut dazu.“ Von anderen habe sie es erfahren müssen; der Dichter habe ihr schließlich nur scheu und feig auf seinen Schreibtisch, den sie allein zu ordnen pflegte, und dessen Papiere sie sämtlich lesen durfte, einen Brief gelegt, der ihr alles entdeckte. Über die Zeit nach den ersten Stürmen, als der Dichter und Elise wieder scheinbar ruhig wie früher nebeneinander lebten, schreibt L. Assing: „Immermann vertraute einem Freund, wenn er sich das alles so vorher vorgestellt hätte, er würde sich nie zu der Heirat entschlossen haben! Nun war es zu spät; er glaubte [!] sich gebunden.“ Schon auf der Hochzeitsreise habe ihn die Enttäuschung überkommen und die Reue gepackt. Er habe Augenblicke der Verzweiflung empfunden, in denen er mit Leidenschaft nach Elisen verlangte; er habe auch Marianne veranlaßt, ihr zu schreiben und sie flehentlich zu bitten, zu ihnen nach Düsseldorf zurückzukehren. Das sei aber jetzt zu spät gewesen.

Davon ist so viel richtig, daß Immermann die Hoffnung nährte, Elise werde nach der geplanten größeren Reise nach Düsseldorf zurückkehren. „Nur auf dem Boden der Erinnerung“, schreibt er am 12. September 1839 an Schnaase, „kann sich die Erinnerung ausheilen, vom Herzen aus muß das Herz hergestellt werden, die sittliche Tat, welche von ihr verlangt wird, ist, daß sie ihr Geschick als Geschick und nicht als Verbrechen eines anderen begreifen lernt, daß sie mich mit gutem Herzen als besten Freund annimmt, das kann wieder nur geschehen, wenn der Freund ihr nahe ist.“ Und in demselben Briefe lesen wir: „Habe ich die Katastrophe nicht von ihrem Haupte abgewendet, so stand es doch bei mir, gut zu machen, inwieweit ich gut machen kann. Damit ist zunächst das Gelübde gemeint, welches meine seit vorigen November erschütterte Seele getan hat. — Das Gelübde, immerdar ihr treuester und innigster

Freund zu bleiben und kein Mittel unversucht zu lassen, welches sie zu mir in diese heilige und fromme Sphäre, versöhnt und beruhigt, bringen mag. Nur unter dem Schirm dieses Gelübdes habe ich mir Marianne verstattet, und die Haltung desselben gehört so notwendig und wesentlich zu meiner Zukunft, wie meine Liebe und Treue gegen Marianne. — Ob mir mein Vorhaben (nämlich sie mir zu versöhnen) gelingt, wer kann es wissen? Verletztes weibliches Gefühl ist durchaus etwas Inkommensurables — was wir aus unserm Gesichtspunkte heraus uns in diesen Regionen zusammenstellen, reicht nicht aus gegen die nagende Empfindung einer Frau."

Er hat der Gräfin Dank und Freundschaft bewahrt, sie nie mehr ein hartes Wort über ihn geäußert, aber wiedergesehen haben sie sich nicht. Mit ihrer Freundin Johanna Dieffenbach und deren jungem Freunde Philipp Kaufmann bereiste die Gräfin Oberitalien bis Florenz hinunter und Tirol. Anfang 1840 nahm sie ihren festen Wohnsitz in Berlin. Alte und neue Bekanntschaften mit wertvollen Menschen wie Cornelius, Rauch, Wilhelm von Humboldt, Tieck, Steffens, Beuth, Raumer, Krummacher, Gustav zu Putlitz, Fedor Wehl, beseelten und vergeistigten ihr Leben mit edler, kunstgeweihter Geselligkeit. Der Zauber ihres Wesens blieb ihr treu; auch soll ein dänischer Graf noch um ihre Hand angehalten haben. So verbrachte sie, wenngleich mehr beglückend als beglückt, einen friedlichen Lebensabend. Tief erschütterte es sie, als schon im August 1840 ein jäher Tod den ehemals geliebten Freund hinwegriß. Über seiner Bahre reichten sich Elise und Marianne aus der Ferne die Hand und traten in einen fortgesetzten brieflichen Verkehr. Und wie die Gräfin des Dichters Mutter und Geschwistern treu verbunden blieb, so erwies sie dauernde warme Teilnahme auch seiner Waise, die Marianne selbst ihr zuführte. Der versöhnende Ausklang fehlt also nicht. Elisens letzte Jahre waren durch Leiden getrübt, die doch ihren Sinn und Geist nicht mitzutrüben vermochten. Am 20. März 1855 ging sie hinüber.

Es ist ungerecht, wenn nach Elisens Tode Marianne als Biographin ihres Gatten in ihr den bösen Genius des Dichters er=

blicken wollte. Hat doch Immermann selbst seiner Frau gegenüber betont, daß die Gräfin neben dem Widersinnigen und Zweideutigen, das sie in sein Leben gebracht, ihm doch auch in unendlich vielen Beziehungen die reichste Fördernis gegeben, ihn überhaupt erst zum Manne gemacht habe. Marianne war gereizt durch Ludmilla Assings voraufgegangene öffentliche Beurteilung, die noch weit ungerechter ist: mit Elisen sei sein guter Genius von dem Dichter gewichen, die begeisternde Muse von ihm entflohen!

Die Sache liegt doch vielmehr so. Wenn der Dichter in letzter Stunde noch die höchsten Stufen erklomm, seinem letzten großen Werk, dem „Münchhausen", eine Seele einzuhauchen vermochte, die so gut wie alle seine früheren Werke vermissen ließen, so dankt er das ohne jede Frage Mariannen und ihrem Eintritt in sein Leben. In den „Epigonen" war es ihm noch nicht gelungen, den schönsten dichterischen Stoff zu meistern, in voller beglückender Wesenheit das Weib darzustellen. Cornelie hatte — von dem mignonhaften Literaturwesen Flämmchen sehen wir ganz ab — zu viel vom blumenhaften Engel, Johanna zu viel von der hohen Königin. Die schlichte Natur, von wahrer Liebe umgoldet, war in sein Dichten noch nicht eingegangen, weil sie das Leben ihm noch nicht gesellt hatte. Nun wurde auch ihm noch die Erfüllung, erblühte auch ihm noch die schönste Blume des Daseins, die den Künstler ja stets mit zwiefacher Frucht begnadet: das Weib, das sein Herz erfüllt und sein Leben beglückt, weist als Muse zugleich dem dunklen Künstlerdrange den rechten Weg, es verkörpert sich selbst durch geheimnisvoll-mystische Transsubstantiation in seinem Werke. Der Schritt von Cornelie und Johanna zur blonden Lisbeth, der zugleich der Schritt von dem vielfach noch schemenhaften Zeitbilde der „Epigonen" zu dem wurzelsicheren, naturwahren und lebenswarmen Oberhofidyll des „Münchhausen" ist, dieser Schritt konnte nicht getan werden, ohne daß eine reine, erlaubte Liebe, der die natürliche Erfüllung ward, dem Dichter die Hand reichte, ihn aus Schlinggewächs und Modergrund zu heben.

11. Münchhausen

Höre du Närrischer auf, Tragödien dir zu erbetteln,
Danke dem Himmel auf Knien, daß dir Idyllen beschert.
Immermann, Melpomene („Gedichte“, 1822).

Er stehe fest und sehe hier sich um;
Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.
. . . .
Was er erkennt, läßt sich ergreifen.
Faust, V. 11445 ff.

So umfangreich und vielgestaltig Immermanns Lebensarbeit vor uns daliegt, schließlich ist und bleibt er uns doch immer der Dichter des „Münchhausen“, wie Defoe der des „Robinson“ und Grimmelshausen der des „Simplizissimus“. Immermanns bedeutendstes Werk hat in seiner Art nicht seinesgleichen, an dem es zu messen wäre, muß vielmehr letzten Endes aus sich selbst erklärt und beurteilt werden. Der „Münchhausen“ ist ein Doppelroman. Der Teil, der dem Ganzen den Namen gegeben hat, ist eine Kreuzung von Abenteuer- und satirischem Zeitroman, der Oberhof-Teil eine Kreuzung von Liebesroman und Dorfgeschichte. Beide Teile schließen sich zu einem großen, von reichem Gedanken- und Weltanschauungsgehalt erfüllten humoristischen Roman zusammen und bilden trotz der Verschiedenartigkeit der Grundstoffe einen einheitlichen Organismus. Die Dichtung knüpft an mancherlei Vorgänger an und ist doch von hervorragender Originalität, sie hat auf die weitere Entwicklung des deutschen Romans stark eingewirkt und ist doch niemals eigentlich nachgebildet, geschweige denn übertroffen worden.

Trotz der auf ihrer Wilhelm Meister-Bewunderung beruhenden Doktrin der Brüder Schlegel und trotz „Lucinde“ und „Florentin“, „Sternbald“ und „Ofterdingen“, „Godwi“ und „Ahnung und Gegenwart“ ist der Roman nicht das eigentliche Feld der Romantik. Sie ist im tiefsten Grunde ihres Wesens nicht episch, sondern lyrisch geartet. Nicht Begebenheiten und Anschauungen, sondern Gefühle und Stimmungen, nicht die Wirklichkeit und natürliche Menschen,

sondern ein erhöhtes Traumleben und Ausnahmemenschen bilden ihre Kunstwelt. Und der geborene Epiker Immermann, der berufen war, den Roman auf neue Höhen zu führen, befreite sich denn auch folgerecht in seinen beiden großen Zeitromanen immer entschiedener von der Romantik, deren flüchtigen Spuren er so lange zweifelnd und schwankend nachgegangen war. Wohl ist der „Münchhausen" Tieck zugeeignet und nicht nur in der Technik des satirischen Teils, sondern auch in Motiven und Stimmungen der Oberhof-Abschnitte noch vielfach von romantischen Zügen durchsetzt: es sei nur auf die fremdartige schöne Blume hingewiesen, die Oswald findet, und auf das künstliche Perspektiv, das Lisbeths Herkunft enthüllt. Aber in seinem ganzen Geist und Wesen, in Weltanschauung und Kunststil wurzelt das Werk bereits in einem neuen, frischeren Boden.

Immermann gewinnt zur Wirklichkeit ein ganz anderes Verhältnis als die Romantiker. Diese verneinen und verachten sie als den Bereich armseligen Philistertums, verzerren sie im Hohlspiegel und suchen sie im Aufschwung zu einer eingebildeten Welt der Phantasie, der Phantastik unter sich zu lassen. Von ihrer luftigen Höhe blicken sie auf sie herab als auf etwas Untergeordnetes und Unwürdiges, etwas im höheren Sinne Unwirkliches, verglichen mit ihrer selbstgeschaffenen ideellen Wirklichkeit. Ihrem hochmütigen Ich-Bewußtsein ist das Nicht-Ich nur Produkt, Objekt und Material des eigenen schöpferischen und selbstherrlichen Geistes. Auch für E. T. A. Hoffmann dient die Realität meist nur als Kontrast zu einer höheren irrationalen Welt, als bloßes Sprungbrett, sich zu dieser zu erheben. Einzig Arnim legt in seinen Romanen, so romantisch auch sie sonst sind, eine bedeutsame Ablehnung der unwirklichen Überweltlichkeit und Gefühlsschwelgerei, eine bemerkenswerte Betonung natürlicher Diesseitigkeit und willensmäßig pflichtbewußten Handelns an den Tag. Immermann läßt auch ihn weit hinter sich. Ihm ist das Leben gut, wie es auch sei, und gleichfalls mit Goethe könnte er von dem Boden, in den er gesetzt war, sagen: hier oder nirgend ist Amerika. Aus dem

Schoße der wahren Natur und der unmittelbaren Gegenwart wächst ihm alles Erstrebenswerte hervor; er bedarf keiner erträumten Atlantis oder Utopia, keines Dschinnistan oder Vaduz, keines Orplid oder Poggfred. Die Romantiker suchten einen Himmel, um die Erde zu vergessen, Immermann sucht den Himmel im Irdischen; jene strebten von der Wirklichkeit zur Idee, für ihn wird die Wirklichkeit selbst zur Idee. An einer der Stellen des „Münchhausen", an denen der Dichter sich ganz persönlich ausspricht, erklärt er, daß der Mensch auf der Erde wieder menschlich heimisch werden wolle: „Heißt das: Er will das Fleisch bei Champagner und Austern emanzipieren? Nein. Heißt's: Die Erde soll ihm nur das Mistbeet sein, in dem er sich sein Gemüse zieht? Nein. — Sondern mit den Blitzen seines Geistes will er die Erde durchdringen, daß sie geistschwanger werde, er will sich an ihr eine Freundin seiner besten Stunden, eine ernste und doch heitere Gefährtin seiner reifsten und männlichsten Jahre gewinnen." Immermann bejaht kühn und freudig diese Welt als Ganzes und verwirft an ihr nur das Scheinwirkliche und Absterbende. Und Hand in Hand mit dieser Lebensanschauung führt sein Künstlertum den Roman, der den Romantikern ins Musikalische zerfloß, zur gegenständlichen Plastik Goethes zurück und über diesen noch hinaus; er setzt an die Stelle der lyrischen Epik wieder die wahrhaft epische.

Wiederholt gab während der literarischen Zersetzung der dreißiger Jahre der Journalist Heinrich Laube die prophetische Losung aus: „Es kann uns eben nur ein Dichter retten, welcher positiv, eine wirklich neue Welt auftritt — keine Negation irgendeiner Art mag helfen." Wenige Jahre später trat dieser ersehnte Dichter auf den Plan und stellte in einem und demselben Werke der negierenden Satire die rettende neue Welt gegenüber. Ihm ist, im Gegensatze zu Hoffmann, die Wirklichkeit das Übergeordnete und die Romantik nur Folie, um jene zu heben, nur Arabeske, um sie zu verzieren. Schon bei der Besprechung der „Epigonen" war darauf hinzuweisen, wie sich der Dichter langsam, Schritt vor Schritt, dem Realismus näherte. Die Belege lassen sich häufen. Bereits in der

Ajax-Abhandlung hatte er den Zweck der Poesie darin gesehen, „die Schönheit des Wirklichen durch die verwandtesten und kräftigsten Mittel darzustellen“. Im Jahre 1830 schreibt er, Plutarch lesend, an Ferdinand: „mich hungert nach dem Marke gedrungener Realitäten.“ Und als Freiligrath sich 1839 anschickte, sein „Malerisches und romantisches Westfalen“ zu verfassen, begrüßte Immermann, dessen Poesie einst gleichfalls in fremden und nebelhaften Zeiten und Breiten vergeblich ihre wahre Heimat gesucht hatte, diesen Entschluß auf das wärmste: „Das scheint mir eine günstige Krisis in Ihrer Natur zu sein. Statt nach dem Orient ferner zu schweifen, den Sie doch nur aus dämmernder Ferne sehen, wollen Sie es mit einer nahen und gediegenen Realität versuchen.“ Gewiß war der Vorgang des Oberhof-Dichters für seinen Schüler, den jungen Westfalen, ausschlaggebend.

Bei Übersendung der „Epigonen“ an Wolff drückte Immermann die Vermutung aus, er werde sich von seinem 40. Jahre ab „auf das epische Kontemplieren verlegen“. Er war sich bewußt, in seinem ersten großen Zeitroman ein neues Gebiet erobert zu haben, und entschlossen, es weiter auszubauen. Sein Nachlaß gewährt Einblick in verschiedene Pläne zu neuen Zeitromanen, die indes nicht weit gediehen. Einer von ihnen mit dem Titel „Leben des Doktors der Philosophie August von Hohenstein. Von ihm selbst beschrieben und herausgegeben von Karl Immermann“ sollte darstellen, „was uns die Tradition von dem romantischen Tun und Treiben der damaligen neuen Schule in Jena aufbewahrt hat“. Schwerlich hätte sich der Dichter da auf eine — zweifellos kritisch Stellung nehmende — Abschilderung der Frühromantik, ihrer geistigen Strebungen und inneren Gegensätze beschränkt. Immer mehr fühlte er sich getrieben, den bloß literarischen Boden zu einem die ganze Zeit umspannenden zu verbreitern. Sein Weg führte vorwärts, nicht rückwärts, in die Weite, nicht in die Enge und von der Skepsis zum Positivismus.

Gleich den „Epigonen“ ist auch der „Münchhausen“ aus kleinen Anfängen hervorgegangen und hat sich zu des Dichters eigener

Überraschung nach Höhe und Breite mächtig entfaltet. Wiederum ging Immermann aus, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und fand ein Königreich. Anfänglich dachte er nur an einen Band, dann an zwei und schließlich wurden es ihrer vier. Aber weit bemerkenswerter ist es, wie sein Werk sich innerlich auswuchs. „Als ich das Buch zu schreiben anfing," versichert er Tieck, „hatte ich noch keinen Begriff davon, daß ich so etwas auch machen könnte."

Ein humoristisch-satirischer Roman stand ja seit den „Prinzen von Syrakus" auf Immermanns Planliste und der Arminio dieses Jugendlustspiels trägt schon einige Züge des Münchhausen-Typus. Für den Pylades des „Reisejournals" erfindet der Dichter regelrechte Münchhauseniaden, die sogar schon einige Motive des späteren Romans leise vorklingen lassen, und die Münchhausen-Gestalt des bekannten Volksbuches selbst beschwört Immermann auf dem gedruckten Theaterzettel zu seinem ungedruckten kleinen Schwank „Die Entführung oder das Lustspiel ohne Dame", das, mit literarischer Satire stark durchsetzt, am 18. Januar 1829 auf der Düsseldorfer Liebhaberbühne mit dem Dichter als Hauptdarsteller zur Aufführung gelangte. Aber erst zu Anfang des dritten Jahrzehnts stoßen wir in seinen Tagebüchern auf die zweifelnd aufgeworfene, an ihn selbst gerichtete Frage: „ob nicht auch ein neuer Münchhausen möglich wäre?" und gleich dahinter auf eine nachher im 1. Buche des Romans verwertete Notiz über die südamerikanischen „Sterbegreise". Indessen steht der Plan, den überlieferten Münchhausen neu zu beleben, noch keineswegs ganz fest. Nach Funcks Bericht erzählte zwar Immermann auf der fränkischen Reise in Bamberg am 24. September 1837 davon, daß er sich gern mit der Idee eines komischen Romans beschäftige, daß jedoch dessen Held ihm bald in dieser, bald in jener Gestalt vorschwebe und noch nicht in seinem Inneren lebe. Aber ob diese Äußerung, falls sie wirklich so gefallen, wörtlich zu nehmen ist, steht dahin; denn ein paar Tage später soll der Dichter zu Jena im Kreise Wolffs, den man mit seinem Hang aufzog, seine Berichte mit eigenen Zutaten aus-

zuschmücken und herauszuputzen, bemerkt haben: „Das ist alles noch gar nichts gegen mich; Ihr glaubt gar nicht, welch ein Talent und welche Neigung zum Lügen ich habe; ich kann die ungeheuersten Dinge erfinden und mit der größten Lust und Ernsthaftigkeit bis in das Unglaublichste fortspinnen. Darum gehe ich auch jetzt damit um, einen neuen Münchhausen zu schreiben, der den alten auf das abenteuerlichste übertreffen soll. — Da will ich mir im Lügen einmal recht etwas zugute tun." Es scheint, daß gerade diese Ferienreise den Ausschlag gegeben und den unsicheren Plan entschieden hat, denn bald nach der Heimkehr, am 28. Oktober 1837, findet sich im Tagebuch der Vermerk: „die Idee zu Münchhausen konsolidiert sich." Am 30. November folgt der Eintrag: „ich fange am Münchhausen an zu schreiben", und nun geht die Ausarbeitung erstaunlich rasch und ungehemmt vor sich. Bereits im Januar 1838 ist das 1. Buch vollendet und der Dichter überläßt ein Bruchstück daraus dem ihm befreundeten Theodor Kobbe auf dessen Wunsch für seine „Humoristischen Blätter", wo es im April erscheint. Im April beginnt auch schon die Korrektur der Buchausgabe, im Mai wird das 2. Buch niedergeschrieben und beide zusammen erscheinen als 1. Band Ende August 1838 bei Schaub. Anfang September ist auch der 2. Teil in der Handschrift fertig und begleitet den Dichter auf die entscheidungsschwere Reise nach Magdeburg. Die beiden letzten Teile schreibt er nach der Rückkehr, „als ein verwandelter Mensch", wie er sagt. Marianne ist in sein tiefstes Leben eingetreten und wird die Seele seiner Dichtung; ihr Beifall und der von Verwandten und Freunden befeuert und beflügelt den Verfasser. Im Januar 1839 teilt er dem besonders freudig und dankbar zustimmenden Freiligrath mit, er habe „ein starkes Stück in die Bauernhochzeit hineingeschrieben", also am 5. Buche, dessen Vorlesung in der Zwecklosen Gesellschaft ein „wahres Entzücken" erregte, und die letzten drei Bücher folgen so rasch, daß Immermann schon am 25. April Freiligrath melden kann: „Vorigen Sonnabend habe ich Münchhausen mit einem tiefen Atemzuge vollendet. Das Werk war mir so über den

Kopf gewachsen, daß vier Bändchen daraus geworden sind. Das 2. und 3. sind fertig gedruckt und werden in den nächsten Wochen ausgegeben werden. Das 4. soll dann einige Wochen später nachfolgen."

Als das vorletzte Buch beinahe fertig war, lag das letzte, schreibt Immermann der Braut, noch ungeboren in seinem Kopfe. So wenig arbeitete der Dichter nach einem festen Entwurf. Während sonst in seinem Schaffen der Kunstverstand überwiegt, schlang hier ein dunkler schöpferischer Kunsttrieb nach unentrinnbaren inneren Gesetzen scheinbar selbsttätig-unbewußt die Fäden zum großen Gewebe. Ursprünglich war das Werk lediglich als Zeitroman gleich den „Epigonen" gedacht, nur mit stärkerer Betonung des Humoristischen; aber während der Ausführung erlebte es bedeutende Verschiebungen, gewann es erst Richtung und Spitze. Einem „Knaben, der sich auf einmal in seinem fünfzehnten Jahre herumwirft", verglich es treffend der Dichter selbst. Sollte es anfangs nur das äußere Leben satirisch abspiegeln, so kam während der Arbeit das tiefste innere Erleben hinzu, um im „Oberhof" der Ironie die reinste Poesie zu gesellen. Oberflächlich betrachtet wurde der Roman so zu zwei lose nebeneinander herlaufenden, sich nur leicht kreuzenden und bindenden Sondererzählungen: einer niederreißenden Zeitsatire und einer aufbauenden und zielweisenden Idylle höchsten Ranges und Gehaltes. In Wahrheit aber sind diese beiden polar verschiedenen Teile doch die natürlichen Hälften eines Organismus. In den „Düsseldorfer Anfängen" erörtert Immermann das Verhältnis zwischen der innigen Hingabe eines Dichters an seine Zeit und dem leisen Gewissen in seinem Inneren, das ihn gegen deren „rohe Mannigfaltigkeit" schütze: „Dieses poetische Gewissen wird aber nicht, wie das moralische, eine Negation sein, eine Stimme, die bloß sagt, was zu unterlassen ist; sondern, da das Dichten ein Machen und Schaffen ist, so wird das poetische Gewissen sich äußern in einem Gegenmachen und Gegenschaffen. Und von diesem Gewissen werden sonach untrügliche Zeichen, nämlich positive, an des Dichters Werken hervortreten."

„Wer mag die Strömung nennen, in der das Schiff unserer Tage fährt“, ruft Immermann im Roman selbst aus. Die Beantwortung dieser Lebensfrage war nicht einfach, denn der Fluß jener Zeit kennt keinen breiten und sicheren, ruhigen und einheitlichen Lauf, sondern schleicht teils über Untiefen hin durch kahle Niederungen, teils bricht er sich, von jähen Unterströmungen hin- und hergerissen und in Stromschnellen sich überstürzend, an schroffen Klippen. Auch in Deutschland stehen sich die schwarze Restauration und die rote Revolution unvermittelt gegenüber, die um dieselbe Zeit Stendhals Roman „Le Rouge et le noir“ abschilderte. Die Glut der Befreiungskriege ist verraucht, das Volk, um den verdienten und verheißenen Lohn für seine Großtaten schmählich betrogen, verkümmert in seiner Masse in ungesundem Stillstand und dumpfer Unfreiheit. Auf den Thronen sitzt die Reaktion. Der romantisch-feudalistische Berner Karl Ludwig von Haller, der mit seiner „Restauration der Staatswissenschaft“ der ganzen rückschrittlichen Richtung den Namen gegeben hat, ist ihr gewichtigster Eideshelfer, Hegel, der offizielle preußische Philosoph, beweist bündig, daß der bestehende Staat die beste der Welten ist, und der regierende Fürst Metternich dient den drei Dutzend Despoten und Despötlein des ungeeinten Reiches als schmiegsamer Vollstrecker ihrer selbstherrlichen Wünsche, die, auf Niederhaltung aller revolutionären Regungen bedacht, solche in Wahrheit doch nur bestärken konnten. Es ist die dunkle Zeit der heiligen Allianz und der Demagogenverfolgungen, der Bundestagsprotokolle und der Zensorenwillkür, der bürokratischen Bevormundung und der Polizeispitzel, der Paß- und Zollschererereien und der zahllosen Verhaftungen. Dem beschränkten Untertanenverstand wird unaufhörlich die Ruhe als erste Bürgerpflicht vorgehalten. Die stumpfsinnigen Biedermeier mit der Zipfelmütze, die pietistischen Frömmlinge, die liebedienerischen Kriecher und die faden Schönredner haben gute Tage, aber die besten Geister verfallen trostloser Enttäuschung und bitterer Entsagung, dem Weltschmerz und der Europamüdigkeit. Jedoch dem Druck von oben wächst ein leidenschaftlicher Gegendruck von unten

entgegen, und plötzlich fährt wie ein erlösender Blitzstrahl in die beängstigende Schwüle die Julirevolution. Sie entbindet die Geister der Jugend, die als junges Deutschland das alte herausfordert. Nur scheinbar indessen bildet die Revolution von 1830 einen Abschluß; der Kampf der Gegensätze wälzt sich weiter, den Märztagen von 1848 zu. Auch das Jahrzehnt von 1830—1840, das der „Münchhausen" schildert, ist noch eine problematische Übergangszeit und voller Widersprüche. Es ist eine Zeit, reich an Vorsätzen und Anregungen, arm an wirklichen Lebenswerten, eine Zeit verstiegener Einbildungen und fieberhaften Suchens, der aber Erfüllung und Finden versagt bleibt. „Unsere Zeit", heißt es in Immermanns Roman, „ist so mit Planen, Tendenzen, Bewußtheiten überdeckt, daß das Leben gleichsam wie in einem zugesetzten Meiler nur verkohlt und nie an der freien Luft zur lustigen Flamme aufschlagen kann." Überall herrscht Mißmut und Verneinung vor. Börne mit seinem zersetzenden Geist und Heine mit seinem ätzenden Witz, die Überreiztheit der Titaniden, die Zerrissenheit der Byron-Jünger, die geistreich spöttelnde Blasiertheit Pückler-Muskaus — wie unbefriedigt und unbefriedigend ist das alles! Dazu kommt die „Gesellschaft empor sich Schraubender und empor Geschrobener", die Immermann schon im „Tulifäntchen" aufs Korn genommen hatte, eine ins Ungesunde und Lächerliche sich versteigende Projektenmacherei und ein betrügerisches Gründertum.

Das sind Erscheinungen, wie sie jede Zeitenwende aufweist, und an einer Zeitenwende stehen wir hier. Im Jahre 1835 tritt, von Tiecks und Wackenroders geliebtem romantischen Nürnberg aus, der erste deutsche Eisenbahnzug seine Fahrt an. Der schrille Pfiff des Dampfwagens übertönt das sanfte Horn des Postillions, des Lieblings der Eichendorff, Wilhelm Müller und Lenau; er scheint Dichtern wie Justinus Kerner das Signal zu sein für den Tod der Poesie überhaupt. Aber tot ist doch nur die Romantik. Dasselbe Jahr 1835 wirft eine Anzahl von Büchern in die Welt, die das deutlich bezeugen. Die liebenswürdigen, sangesfrohen Taugenichtse und schönen, verkleideten Gräfinnen werden von Büchners

wildem „Danton“ und Gutzkows emanzipierter „Wally“ abgelöst. Das „Leben Jesu“ von D. Fr. Strauß schlägt der katholisierenden Spätromantik und ihrem mystischen Mythenkult geradezu ins Gesicht und Gervinus zieht in seiner Literaturgeschichte den Schluß, die Zeit der deutschen Poesie sei vorüber und müsse der Politik weichen. In dem gleichen Jahre denunziert Wolfgang Menzel die Wortführer der jungen Literatur als staats-, religions- und sittenfeindlich beim Bundestag und erzielt ein förmliches Verbot auch ihrer noch herauszugebenden Schriften. Der national begeisterten frommen Romantik ist das weltbürgerlich gerichtete frivole „junge Palästina“ gefolgt. Das geliebte deutsche Mittelalter versinkt wieder in die alte Nacht und der Feudalismus wankt zu Grabe. Das Geld des Mittelstandes beginnt seinen Siegeszug, wo früher Saaten grünten, rauchen jetzt die Schlote der wie Pilze aus der Erde schießenden Fabriken und die sozialistischen Ideen Saint-Simons heischen ihre Verwirklichung.

Das Schlag- und Modewort dieser Jahrzehnte lautet: Zeitgeist. Ihn stellt Immermann in seinem großen Zeitroman an den Pranger, wie der wackere Moscherosch einst in seinen „Gesichten Philanders von Sittewald“, wie gleichzeitig mit, aber unabhängig von ihm der streitbare Pfarrer von Lützelflüh, der in seinem Roman „Uli der Knecht“ den demoralisierenden Zeitgeist als Schwindelgeist der Zeit bezeichnet und immer von neuem mit mächtigem Nachdruck diesem hohlen, schillernden Zeitgeist den alten gediegenen Bernergeist gegenüberstellt. Als sich Immermann in den „Papierfenstern“ mit dem Zeitgeist auseinanderzusetzen versuchte, war er selbst noch von ihm befangen, und auch in den „Epigonen“ noch stand er zu stark unter dem Druck des Nachgeborenseins, um mit voller Klarheit hinter den huschenden Schatten einer trüben Gegenwart die unverrückbaren Pfeiler alles Seins und Werdens zu erkennen. Jetzt hat er das rechte Verhältnis zu seiner Zeit gefunden, neben ihren nur allzu offensichtlichen Schäden und Fehlern auch ihre Vorzüge und Werte entdeckt. Als er seinem Freunde Wolff die „Epigonen“ zuschickt, preist er den „Segen, in einer höchst eigentümlichen, reich aus-

gestatteten Zeit geboren zu werden und für jede ihrer Erscheinungen offne Sinne zu haben", und im „Fest der Freiwilligen" nennt er die Zeit eine im tiefsten Grunde gute. Unter dieser neuen Anschauung steht der „Münchhausen". Die vorgeführte Zeit ist in beiden Romanen im wesentlichen dieselbe, aber das Auge, das sie betrachtet, und der Geist, der sie widerspiegelt, sind andere geworden. Der „Münchhausen" ist Fortsetzung, Vervollständigung und Krönung des ersten Zeitromans. Die Grenzen der dargestellten Zeit sind weiter nach vorn gerückt, das Weltbild ist auf noch breitere Grundlage gestellt, und die großen Fragen werden nicht nur aufgeworfen, sondern beantwortet und gelöst. Immermanns Satire ist nicht mehr bitterer Pessimismus, sondern heitere Ironie, denn er sieht, daß die Übel und Torheiten vergängliche Erscheinungen sind, er weiß, daß die kreißende Zeit eine bessere Zukunft im Schoße trägt. Der Satiriker ist zum Humoristen geworden, der frei und reif und weise auf höherer Warte über den Dingen steht und sie belächeln kann, da er sie begreift. Auf Immermann paßt so recht, was Grabbe 1835 geschrieben hatte: „wer den Zeitgeist komisch behandeln will, muß ein forschender, ernster und entschiedener Mann sein, weil er nur so die Quellen desselben finden, seinen Wert oder Unwert würdigen und, über all den politischen Wirrwarr sich erhebend, darüber lächeln kann." Ähnlich wie Jean Paul nach den „Grönländischen Prozessen" hat sich auch Immermann vom bloß verneinenden Satiriker zum großen aufbauenden Schriftsteller und Humoristen entwickelt.

Auch im „Münchhausen" noch nimmt die bloße Satire breiten Raum ein und oft erscheint sie übertrieben; aber sie ist nicht das letzte. Sie schilt auch nicht in weltschmerzlicher Verzweiflung die ganze Zeit, sondern nur ihre einzelnen Schwächen und Irrtümer, nur das, was bloß noch scheinbar ihr angehört, in Wahrheit aber bereits nicht mehr höhere Wirklichkeit ist. Die Romantik jagte blauen Phantomen nach, um sie für das Leben einzufangen; Immermann verfolgt diese Phantome, um sie als Schädlinge aus dem wahren Leben hinauszutreiben und dieses echte Leben auf sich selbst zu stellen. Hebbels Tagebuch macht einmal die Unterscheidung,

Immermann habe in seinen beiden Romanen alle Bewegungen und Richtungen der Zeit abgespiegelt, und zwar in den „Epigonen“ die ernsthaften und wichtigen, soweit sie sich fratzenhaft darstellten, im „Münchhausen“ aber die fratzenhaften und nichtigen, die sich ernsthaft gebärdeten.

Der Politiker geißelt, vor allem in der beziehungsreichen Schilderung der Verhältnisse im Fürstentum Dünkelblasenheim, den Despotismus und kleinstaatlichen Servilismus; neben Preußen und Hannover muß ihm ganz besonders die kurhessische Restauration herhalten. Das juste-milieu und die politische Zerfahrenheit, Nepotismus und Schreiberregiment, Teutschtümelei und Demagogenriecherei, Kannegießertum und Vereinsmeierei werden weidlich abgestraft. Der Kulturhistoriker und Gesellschaftskritiker verfügt über nicht minder reichen Stoff: die schlechte Geschmacksrichtung der als Sand-Jerusalem verspotteten preußischen Hauptstadt und die aus jämmerlichen Journalen geschöpfte Halbbildung und Gedankenseichtheit, die äußerliche Humanitätsduselei ohne innere Gesinnungskultur und die zimperliche Empfindsamkeit. In der edlen und wohltätigen Ziegenherde, die auf dem Helikon der Verbesserung ihrer Rasse und der Hebung der allgemeinen Sittlichkeit lebt, stellt Immermann die kurzsichtigen Torheiten einer unreifen Frauenemanzipation an den Pranger, wie sie in vielgeschäftigen Blaustrumpfvereinen sich breit machte, in der von Münchhausen vorgespiegelten Luftverdichtungsaktienkompagnie die betrügerische Bauernfängerei der Industrieritter und die Dummheit der Gimpel, die in ihre Netze gehen. Die weltmüde Übersättigung geistreich-fader Gefühlsgreise nimmt er aufs Korn und die von der spekulativen Philosophie im Kreis herumgeführte Unbefriedigtheit. Wie bei Hegel vermißt er auch bei Strauß den positiven Persönlichkeitsgehalt und stellt des letzteren religionsfremden protestantischen Rationalismus der tollgewordenen Mystik des verzückten Katholiken Görres gegenüber. Neben dem augenverdrehenden Nazarenertum der ins Reaktionäre umgebogenen Romantik trifft er ihre dunkelmännische Geisterseherei und widmet das ganze 4. Buch Justinus Kerners und Eschenmayers Weinsberger Somnambulenkult.

Die literarische Zeitsatire überwiegt und verliert sich mehrfach in ermüdende Breite. Das den Eingang des Romans bildende sentimentale Idyll der braven Indianer von Apapurincasiquinitsch-chiquisaqua verspottet die blumige, in Farben schwelgende Manier der Humboldtschen Reisebeschreibungen. In der Person des fremdartig ausstaffierten, kauderwelschenden Weltreisenden Semilasso führt Immermann den geistreich-dilettantischen Vielschreiber Pückler-Muskau auf die Szene, dessen unerhörte Bucherfolge den vom Publikum vernachlässigten Dichter tief verstimmten, in der Figur des hessischen Wachtfriseurs Isidor Hirsewenzel, der beim Zöpfeflechten die Rattenkönige ungezählter Hohenstaufendramen entwirft, den bühnenbeherrschenden Raupach. Nachahmend parodiert er Walter Scotts erzählerische Weitschweifigkeit und die Modeneigung zu Memoiren und inhaltsleeren Tagebüchern. Er verspottet die Wasserfluten der zeitgenössischen Almanachspoesie und die von billiger Seelenkunde bestrittene Frauenschriftstellerei, das Versgekünstel eines Rückert und Platen und den Deutertiefsinn Faust-erklärender Hegelianer. Obwohl Immermann in der Vorrede zum „Kavalier" erklärt hatte, daß er die Personalsatire eben nicht mit Leidenschaft kultiviere, steht er im „Münchhausen" nicht an, seine Opfer entweder ganz unverhüllt mit ihren Namen zu bezeichnen oder sie doch sonst vollkommen kenntlich zu machen. So begegnen des ferneren noch die Romantiker Friedrich Schlegel, Steffens, Bettina, die Jungdeutschen Gutzkow, Mundt und Kühne, die Kritiker Laube und Wolfgang Menzel, die Dramatiker Iffland und Kotzebue, Müllner und Houwald, die Gelehrten Raumer und Gervinus, von der Hagen und Gans, das Wunderkind Karl Witte, der Bankgewaltige Rothschild usw.

Solche Satire deckt sich gutenteils mit der der „Epigonen" und anderer Zeitschriftsteller. Tiecks Literaturkomödien und Novellen, Heines „Reisebilder" und „Wintermärchen", Hauffs „Memoiren des Satans", Börnes „Briefe aus Paris", Prutzens „Politische Wochenstube" und ähnliche Bücher hecheln vielfach dieselben Gegenstände durch, aber sie bleiben meist im einzelnen stecken und bei bloßen Witzen und Scherzen stehen. Nicht selten begeht auch

Immermann den Fehler, sich in Kleinlichkeiten zu verlieren, die uns keinen rechten Anteil abgewinnen können. Aber meist weiß er uns — was er Grabbes „Napoleon" nachrühmt — auch in eine künstliche, übertriebene Welt hinein zu nötigen, und vielfach wendet er doch seine Einzelsatire über den besonderen Anlaß hinaus ins Allgemeingültige, so daß sie wie die des unsterblichen „Don Quixote" bleibende Bedeutung erhält. Was seiner Satire einen großen Zug verleiht, ist ein Doppeltes. Einmal läßt er hinter allem leichten Spott stets eine sittliche Persönlichkeit von starkem Eigengewicht und echtem Pathos durchspüren und ergänzt ihn, wie Platen in den Parabasen seiner aristophanischen Komödien, nach der positiven Seite hin, indem er der Verurteilung des Nichtigen wahre Werte gegenüberhält. Zweitens rundet und bindet er die Einzelsatire zur geschlossenen, vertieften Zeitsatire, indem er sie in einer typisch-symbolischen Gestalt zusammenfließen läßt. In den „Epigonen" verteilt sich die Zeitdarstellung auf eine größere Anzahl von Gliedern einer erdichteten Familie, die verschiedenen Richtungen und Stimmungen entsprechen. Im „Münchhausen" ist, ähnlich wie im „Gargantua" oder im „Don Quixote", eine sozusagen ins Mythische erhobene Einzelpersönlichkeit der wesentliche Vertreter der Epoche, der Durchgangspunkt der Geschichte, der Träger der Zeitsatire und der beherrschende und vereinheitlichende Hauptheld der Romanhandlung.

Es war ein guter Einfall Immermanns, mit diesem seinem Helden an eine dem Volksbewußtsein bereits wohlvertraute Figur anzuknüpfen. Wie Prometheus und Faust, Tristan und Don Juan, Ahasver und Merlin gehört auch Münchhausen zu den großen Gestalten der Stoffgeschichte, die auf ihrer Seelenwanderung in immer neuen Dichter nimmer neue Metamorphosen durchmachen und sich je nach der augenblicklichen Zeitanschauung und der Eigenart der Bearbeiter verschieden darstellen. Gleich Faust und Eulenspiegel ist auch Münchhausen eine durch hervorstechende Einzelzüge auffallende geschichtliche Person gewesen und durch Übertragung ähnlicher Züge aus älterer Überlieferung auf sie, zum Helden eines vielgelesenen Volksbuches geworden. Es berührt sich einerseits mit

der Gattung der alten lustigen Schwanksammlungen, anderseits mit der des Abenteuer-, Glücksritter- und Lügen-Romans vom Schlage des „Gil Blas“ und „Schelmuffsky“.

Der Freiherr Karl Friedrich Hieronymus von Münchhausen, dessen Leben zwischen die Jahre 1720 und 1797 fällt, war der Sproß eines alten und angesehenen niedersächsischen Adelsgeschlechts. Nachdem er als russischer Offizier an mehreren Feldzügen gegen die Türken teilgenommen hatte, verbrachte er den Rest seiner Tage auf seinem Gute Bodenwerder in Hannover und machte sich durch die höchst gewagten aufschneiderischen Erzählungen aus seiner Vergangenheit, die er im vertrauten Zecherkreise zum besten gab, so berühmt, daß schon im Jahre 1781 ein anonymes „Vademecum für lustige Leute“ seine Lügenanekdoten durch den Druck veröffentlichte. Ebenfalls anonym gab fünf Jahre später der deutsche Professor Raspe eine freie englische Übersetzung dieses dann für lange Jahrzehnte verschollenen und vergessenen Vademecums heraus, die großen Beifall fand. Noch in dem gleichen Jahre 1786 ließ ihr der Dichter Bürger, ohne von dem deutschen Original etwas zu wissen und wiederum ohne sich zu nennen, eine vortreffliche erweiternde Überarbeitung angedeihen, die nun das eigentliche weitverbreitete Volksbuch wurde: „Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde zu erzählen pflegt.“ So wurde der Lügenbaron noch bei seinen Lebzeiten zum allbekannten Phantasiehelden und ist es bis auf diesen Tag geblieben. Die bedeutendsten neueren Bearbeiter des Stoffes sind Fritz Lienhard, Herbert Eulenberg und Paul Scheerbart. Ihnen allen ist die übrigens bloß gelegentliche Wiedergabe von überlieferten Lügengeschichten nicht Selbstzweck, sondern nur Hilfsmittel zur Charakteristik eines bezeichnenden und fesselnden Typus, in den sie Eigenstes hineinlegen. Der naive, wohlgelaunte Anekdotenerzähler des Volksbuches ist bei ihnen kaum noch wiederzuerkennen. Scheerbart steigert die grotesken Züge der Vorlage ins Ungemessene und bietet in seinen beiden barocken Romanen „Münchhausen und Clarissa“ und „Das große Licht“

futuristisch anmutende Werke voll kosmischer Phantastik; eine seelische Erklärung der Persönlichkeit zu geben, liegt nicht in seiner Absicht. Dagegen gehen Lienhard und Eulenberg in ihren Münchhausen-Dramen, die das Nationaldeutsche des Typus stark betonen, liebevoll gerade den rein menschlichen Grundlagen und Bedingungen des Helden nach und legen den ernsten, melancholischen, ja tragischen Untergrund bloß, den die heitere Arabeske überdeckt; sie erkennen hinter dem Aufschneider den idealistischen Träumer und genialen Phantasiemenschen, der an der platten Alltagswelt nicht Genüge findet und aus der Nüchternheit des Philistertums herausstrebt. Ihr Vorgänger war Immermann, der als erster den Stoff psychologisch vertieft hat und mit dessen Namen Münchhausen in erster Linie verbunden bleibt, so wie Faust, Tell, Don Juan und Tristan mit den Namen Goethes, Schillers, Mozarts und Richard Wagners.

Auch bei Immermann schimmert der alte Volksbuchheld nur noch ganz von ferne durch, und nur selten und nebenbei wird auf das eine oder andere seiner angeblichen wunderbaren Erlebnisse angespielt. Die Vorlage dient lediglich als allgemeiner Rohstoff, aus dem der Dichter in denkbar freiester Anlehnung etwas ganz Neues und Eigenes schafft. Sein Held verhält sich zum Münchhausen-Volksbuch ähnlich wie der de Costersche Ulenspiegel zum Eulenspiegel-Volksbuch. In beiden Fällen hat der moderne Dichter den einfachen und engbegrenzten Stoff der Vorlage zum Rahmen eines Weltbildes, zum Gefäß einer Weltanschauung erweitert; er hat ihn mit einer tiefen und persönlichen dichterischen Idee durchtränkt und seinen bedeutend gehobenen Helden zu deren Träger und Vertreter gemacht. Der Faust-Dichter Goethe hatte das große Vorbild geliefert.

In seinem Münchhausen symbolisiert Immermann — gleichzeitig mit Grillparzers „Weh dem, der lügt!" — den Schwindelgeist einer ganzen Epoche. Er stellt in künstlerisch ebenso wirksamer wie sachlich gehaltvoller Weise dem trügerischen Zeitgeist den echten Geist der Zeit eindringlich entgegen und arbeitet diese große, höchst glücklich

gefundene und geprägte Antithese machtvoll und prachtvoll heraus. In Münchhausen, diesem „Erzwindbeutel", sagt er im Roman, habe Gott der Herr einmal alle Winde des Zeitalters, den Spott ohne Gesinnung, die gemütlose Phantasterei, den schwärmenden Verstand einfangen wollen; dieser geistreiche Satirikus, Lügenhans und humoristisch-komplizierte Allerweltshaselant sei der Zeitgeist in persona; „nicht der Geist der Zeit oder, richtiger gesagt, der Ewigkeit, der in stillen Klüften tief unten sein geheimes Werk treibt, sondern der bunte Pickelhäring, den der schlaue Alte unter die unruhige Menge emporgeschickt hat, auf daß sie, abgezogen durch Fastnachtspossen und Sykophantendeklamation von ihm und seiner unergründlichen Arbeit, nicht die Geburt der Zukunft durch ihr dummdreistes Zugucken und Zupatschen störe". Jener Geist der Zeit aber wird durch die blonde Lisbeth verkörpert, die Tochter des Zeitgeists Münchhausen, den armen Findling, der so schön aus der Art geschlagen ist, die Heldin des „Oberhofs". Und wie sie die Mittelsperson ist zwischen der absterbenden und der neuen Zeit, so ist sie auch das Bindeglied zwischen dem negativen und dem positiven Teil des großen Zeitromans.

In der Figur Münchhausens selbst laufen alle Fäden der Zeitsatire zusammen; er hält das bunte Kaleidoskop in der Hand, in dem die Splitter der zeitgenössischen deutschen Geschichte verzerrt durcheinander wirbeln. Teils als handelnde Person, mehr freilich leider noch als bloßer Erzähler ist er der Mittelpunkt des vielmaschigen Netzes von Figuren und Motiven. Aber dieser „Don Juan der Erfindung" und „Cäsar der Lügen" steht weit höher als sein verblaßtes Urbild, der Held der Jagd- und Reiseabenteuer. Er ist kein hohler Aufschneider und platter Spaßmacher, auch kein gewissenloser hämischer Leutefopper wie Till Eulenspiegel, sondern sein souveräner Witz wird durch einen Zug komischer Erhabenheit geadelt, durch einen Zug der Tragik uns menschlich nahe gebracht. Dieser Münchhausen ist das Produkt und das Opfer einer kleinen und einer innerlich unwahrhaftigen Zeit, die seiner großen Begabung keinen Wirkungskreis zu bieten hat. Es ist die schon in

den „Epigonen“ beklagte Zeit, welche gerade die besten Kräfte lahmlegt, weil sie neuen Inhalten die entsprechenden Formen vorenthält. Unselbstisch schwelgt Münchhausen in der reinen Erfindung und darf, abgesehen von der Liebesepisode seiner Birmanenrolle, mit gerechtem Stolz in der Stunde der Abrechnung fragen, wer ihn eines niedrigen Streiches zeihen könne. Nur Obdach und Speise erlügt sich der arme Vagabund, wenn er nicht weiß, wohin sein Haupt legen, und was beißen oder brechen. Alle die Menschlein um sich herum kraft seines Geistes zu gängeln und zu beherrschen, bereitet ihm, wenigstens vorübergehend, einen Triumph, aber in den Augenblicken tiefen Ernstes, die er durchlebt, kommt es doch mit Macht über ihn: „Er schlug wütend an seine Brust und schrie fast: Nein! Nein! Hier ist kein Herz drinnen, ich weiß es! Alles leer, nüchtern, dumpf — oh! hu! ’s ist, als wenn man an einen hohlen Topf schlägt: Was kann ich dafür?“

Als den „Heiland der nach dem Unerhörten verlangenden Menschheit“ bezeichnet der Dichter seinen Helden, so wie er im „Reisejournal“ im Hinblick auf den dort geschilderten „Frankfurter Phantasten“, der als eine Art Vorstufe zu Münchhausen anzusprechen ist, die Frage offen läßt, ob dieser sich selbst zum Messias gemacht habe. An der gleichen Stelle bemerkt er, er besitze nicht Einbildungskraft genug, um einem solchen Menschen bis in das feinste Geäder seiner Velleitäten zu folgen. Dagegen darf er, in seinem letzten Brief an Devrient, sich gestehen, daß es ihm in seinem Münchhausen geglückt sei, einem Irrwisch Natur und Konsistenz zu geben. Aber wer ist denn nun eigentlich dieser Münchhausen, der in so vielen Gestalten und Masken im Roman auftritt? Wie der höllische Held der „Memoiren des Satans“ ist er von jedem schon anderswo und anderswie gesehen worden, und Immermanns Darstellung solcher schillernden Vielgestaltigkeit überbietet sowohl in rein stofflicher wie in künstlerischer Hinsicht die Hauffsche unvergleichlich. Das 9. Kapitel des 6. Buches führt den Titel: „Der Schriftsteller Immermann eröffnet das Protokoll über die Frage Münchhausen.“ Der Dichter selbst, der sich an einer

anderen Stelle seiner Erzählung ein Stück von seinem Helden nennt, erklärt nicht zu wissen, wer jener in Wahrheit sei. Getreulich bucht sein Protokoll die Ansprüche, die an Münchhausen erhoben werden. Pückler-Semilasso, der zugleich selbst das Hauptmodell des Helden ist, erkennt in diesem den Doktor Reifenschläger, der ihm die Einrichtung eines Vollblut- und Menschenveredelungsinstituts auf seinen lausitzischen Gütern versprochen hat, der Ehinger Spitzenkrämer den Kapitän Gooseberry, der ihm und seinen Freunden im Auftrage der Königin der Koralleninseln Land auf dem Stillen Weltmeere zugesagt hat, die drei Unbefriedigten den in die Unsichtbarkeit aufgehobenen unsterblichen Hegel. Als Rucciopuccio hat er zu Nizza den Mitgiftjäger gespielt, als Schrimbs oder Peppel in der Stuttgarter Gesellschaft den Mephistopheles. Sein Bedienter schwört Stein und Bein, daß er überhaupt kein natürlich entstandener Mensch sei, sondern ein „Munkel", der sich von Zeit zu Zeit immer wieder chemisch auffüllen müsse, und der Held selbst bezeichnet sich als seinen eigenen Vater und Großvater, den nie gestorbenen, nimmer verwelkten ehemaligen Jagd- und Pferdegeschichtenerzähler, der im Besitze eines Lebens- und Verjüngungselixiers sei. Aus dem Nichts ist er gekommen und ins Nichts verliert sich seine Spur. Geheimnisvoll verschwindet er am Schlusse, wie der Held von Liliencrons biographischem Roman „Leben und Lüge". Laube hat es für einen guten Gedanken erklärt, den problematischen Proteus so ins Mythische hinüberzuspielen. Auch Devrient billigt diesen Schluß und Paula Scheidweilers „Roman der deutschen Romantik" findet es bezeichnend für die wirklichkeitssichere, heiter überlegene Gestaltung Immermanns, daß der letzte Repräsentant romantisch-musikalischen Geistes vom Erdboden weggeblasen wird: „die letzten Gespenster der Romantik flüchten aus der Wirklichkeit."

Aber anderseits ist Münchhausen nicht bloß symbolisches Abbild des Zeitgeistes, nicht bloß Träger einer Idee und Sprachrohr des Dichters und keineswegs ein künstlicher Homunkulus, eine bloße „Abstraktion" (wie Julian Schmidt will), sondern eine ausgeborene realistische Gestalt von fest umrissener Leiblichkeit und namentlich

Geistigkeit. Er ist ein stämmiger Vierziger mit blassem, verwittertem, aber kräftig muskulösem und beweglichem Gesicht und großen, lebhaften Augen, von denen das eine blau, das andere braun ist. Ein wahrer Mensch steht er vor uns, ein genialer, aber problematischer. Und ganz leer ist auch sein Herz nicht, das so rührend an der vor Jahrzehnten verlorenen, nur einmal als Wickelkind erblickten Tochter hängt. Die Herrschaft allerdings hat in ihm der Geist. Dieser immer bewegliche, unerschöpflich zeugende Geist entschlüpft jeglichem Bemühen, ihn in einer bestimmten Lage festzuhalten; wie Quecksilber zerrinnt dieses kalte, schwere und doch unendlich flüchtige und trennende Wesen unter der leisesten Berührung in lauter perlende Kügelchen, die denn doch immer wieder zu einer größeren Einheit zusammenfließen. Eine gewisse theoretische Unwahrhaftigkeit ist ihm zur anderen Natur geworden, aber mit edlem Unmut verwahrt er sich gegen den kurzsichtigen Vorwurf, nichts als ein gemeiner Lügner zu sein. Er ist nicht ein in tausend Schnurren und Improvisationen gaukelnder Scharlatan, sondern der schöpferische Geist Capriccio. Seine ungebundene Einbildungs- und Erfindungskraft, seine wunderbare Gabe zu fabulieren, sein aristophanischer Witz, sein höhnender Sarkasmus, dem das Verkehrte im Grunde lieb, notwendig, Bedürfnis und Stoff des Daseins ist, seine Lust und Freude an dem, was der Spießbürger so plump Lüge schilt, das alles ist Ausfluß und Ausdruck eines Genies, dem die geniale Tat unglücklicherweise verwehrt ist.

Mit der inneren Notwendigkeit der Hegelschen Geschichtsphilosophie betritt Münchhausen plötzlich den Schauplatz, das halb eingestürzte Schloß Schnick-Schnack-Schnurr, unmittelbar nach dem dreifachen dicken Sehnsuchtsseufzer seiner rappelköpfischen, vermotteten Bewohner. Da ist der völlig verarmte alte Baron Schnuck-Puckelig-Erbsenscheucher in der Boccage zum Warzentrost, ein grundgutmütiger, harmlos-sorgloser, innerlich schlichter Mann. Ganz in seine alten Standesanschauungen eingesponnen, hat er jede Fühlung mit der wirklichen Welt verloren und harrt Jahr um

Jahr seiner Berufung zum Geheimen Rat in einem längst von der Landkarte gestrichenen Duodezstaat. Vor Langerweile sterbend hat er sich in die Lektüre zahlloser Zeitschriften gestürzt und diese haben dem Ungebildeten den alten leeren Kopf vollends verwirrt. Seine verschimmelte Tochter Emerentia, eine aus lächerlichem Bettelstolz und leerer Gefühlsseligkeit zusammengesetzte Gans, schwärmt dem Wiedererscheinen des einstigen Jugendgeliebten von Nizza entgegen, des angeblichen Fürsten von Hechelkram, der sie zu seiner Freundin im höchsten, reinsten Sinne erheben werde. Der Dritte im Bunde ist der über einer neuen Sprachlehre verdreht gewordene Schulmeister Agesel, der sein Leben im Stil seines vermeintlichen Ahnen, des Spartanerkönigs Agesilaus, führt. Über sie alle, von denen jeder erstaunlich klar den Sparren des anderen sieht und sich selbst für den einzig Vernünftigen hält, ist die Zeit hinweggeschritten, ohne daß sie es gemerkt haben; Mikrokosmos und Makrokosmos entsprechen sich nicht mehr und ergeben so das humoristische Grundmotiv. Und nun erscheint ihnen, wie Schillers Mädchen aus der Fremde, als vermeintliche Verwirklichung und Erfüllung ihrer fixen Ideen Münchhausen. Bloß um sein nacktes Dasein am dürftigsten Tische zu fristen, weckt er in den Dreien, die sich bis dahin still und unschädlich von ihren leidenschaftslosen Einbildungen genährt und ihre beglückenden Lebenslügen gehätschelt haben, in gefährlicher Weise Hoffnungen, die er schließlich nicht zu erfüllen vermag. Er zäumt jedem sein besonderes Steckenpferd auf, erfindet wie Reineke Fuchs, um sich zu retten, immer neue Stücklein, sich ihnen wert zu machen, und kommt jedem um so wahrer und tiefer vor, je weniger er von ihm verstanden wird. Er reizt den Geheimratsbegriff des Barons, schmeichelt der zimperlichen Empfindsamkeit des sich unverstanden fühlenden Fräuleins und bestärkt den Schulmeister in seinem Abstammungswahn. Aber er ist auch so unvorsichtig, den guten Leuten Dinge in den Kopf zu setzen, die ihren Eigennutz wecken, und allmählich dringen sie wie Gläubiger immer drohender gegen ihn an. Seine ablenkenden Erzählungen voll bloßer Phantastik werden den

Realitätshungrigen immer abschmeckender und langweiliger; den Erzähler selbst, der einen wahren Heroismus aufbietet, sich zu halten, trifft immer offener und kränkender ihre Abneigung. Sie machen ihn schließlich zum Sündenbock für alles und scheuen kein Mittel, den Lästigen los zu werden, der doch nicht weichen will und kann. In höchster Not erscheint endlich sein „Kurator“, der Dichter selbst, und sucht ihn unter Vorwürfen wegen seiner „Eulenspiegeleien“ zu retten. Münchhausen hat den Schloßbewohnern scheinbar greifbare Wünsche vorgegaukelt; jetzt wenden sie sich von ihren alten Schrullen, die er ihnen verleidet hat, ab und jenen zu. Agesel wird durch des Helden auf die Spitze getriebene Narrheiten von der eignen Narrheit geheilt, doch Schnuck kommt über die getäuschte Hoffnung, als Syndikus der Luftverdichtungsaktienkompagnie jährlich 600000 Pfund Luftsteine einzunehmen, nicht hinweg und reißt in der Tollheit sein baufälliges Schloß über sich zusammen. Emerentia aber fallen in letzter Stunde die Schuppen von den Augen; sie erkennt schließlich in Münchhausen selbst den Birmanen von Nizza und verfolgt den in wahnwitziger Angst vor ihr Flüchtenden in die weite Welt.

Höchst wirksam steht neben dem Don Quixote als kontrastierender Sancho Pansa Karl Buttervogel, der „gemeinste aller gemeinen Bedienten“, so wie auch der englische Roman, etwa Fieldings „Tom Jones“, diesen alten typischen Gegensatz gern humoristisch ausbeutet. Der untersetzte, grelläugige Kerl mit seiner eiergelben Livree und seinem lackierten Hut ist ein „durchaus praktischer Charakter“, der roheste Materialismus und die barste Prosa in Person; wie ergötzlich zieht er den in höhere Sphären Aufstrebenden immer am Bein zurück und geht zum Schluß „an einem Übermaß von Gründen“ elend zugrunde! Bei aller Drastik der Darstellung bleibt es doch von feinster Komik, wenn die prüde alte Jungfer so lange in „Carlos, dem Schmetterling“ die Erfüllung ihrer entsagungsstolzen Liebessehnsucht zu erkennen glaubt, und wenn dieser groteske Lebenskünstler vermöge Würsten, hartgesottenen Eiern und der stets von neuem ausbedungenen Zusicherung „ferner=

weiter guter Verköstigung“ sich herbeiläßt, dieser ihm so unbequemen Illusion ein kurzes Scheindasein zu gönnen. Unwiderstehlich sind die Dialoge zwischen ihrer schönpflästerlichen Rokokogeziertheit und den allen Kausalitätsverknüpfungen Hohn sprechenden syntaktischen Bandwürmern seiner grobrealistischen Beredtsamkeit. Und nun gar das geniale Zusammenspiel im 6. Buche, wo Semilasso-Pückler, der türkisch drapierte Globetrotter im Ochsenwagen, die drei Unbefriedigten aus der Schule Hegels und der „bekannte Schriftsteller Immermann“ auf Schnick-Schnack-Schnurr einrücken zu einem wahren Hexensabbat komischer Verwicklungen, einer wahren Symphonie der literarischen Satire.

Es ist kaum verständlich, wie Mielke in Münchhausen und den anderen Schloßbewohnern nur Maschinenmenschen erblicken kann, deren künstliches Räderwerk man förmlich schnurren höre. Im Gegenteil, der Münchhausen-Dichter beweist gerade auch als Seelenschilderer eine hohe Meisterschaft. Der Erzähler steht auch in dieser Hinsicht weit über den „Epigonen“, in denen freilich die Zeitdarstellung das eigentliche Ziel war. In seinem letzten Roman vereinigt er beides. Die Personen der „Epigonen“ bleiben der Anschauung ziemlich fremd, die des „Münchhausen“ leben leibhaft vor den Augen des Lesers. Zwar bedient sich der Dichter auch zu ihrer Darstellung gelegentlich noch der direkten Charakteristik, aber in der Hauptsache charakterisieren sie sich selbst durch ihr Wesen und durch ihr Handeln. Immermanns seelischer Tiefblick und realistischer Sinn haben in ihnen eine Reihe von Menschen erschaffen, die zugleich innerliche Persönlichkeiten und fest umrissene Gestalten sind. Und zwar bedarf er zu ihrer Individualisierung keiner langfädigen Beschreibung und umständlichen Seelenzergliederung, sondern er bedient sich unter anderem des für ihn ganz neuen Mittels der mimischen Charakteristik, wie es vor ihm z. B. Kleist, nach ihm Otto Ludwig oder Thomas Mann, letztere nur gar zu häufig und aufdringlich, getan haben; so bringen Münchhausens doppelfarbiges Augenspiel, sein eigenartiges Ergrünen, seine zitternden Nasenflügel, ferner Buttervogels gemeine Spuck- und Kratzgebärden,

Emerentias schmachtende Blicke und viele andere Körperlichkeiten seelische Vorgänge köstlich zur Anschauung. Auch die sorgsame Wahl und Hervorhebung des Kostüms und die jeder einzelnen Person besonders angepaßte Sprechweise ergänzen aufs beste die Charakteristik. Und das gilt keineswegs nur von den komischen Gestalten, sondern gerade in erster Linie von den ernsten. In der Münchhauseniade des „Reisejournals“ bemerkt Immermann: „Übrigens scheint es mir, als ob diese verzerrten Figuren uns nur streifend berühren müßten. Das ewige Thema unserer Betrachtung muß immer nur die Menschheit in ihrem normalen Zustande bleiben.“ Gerade so hält es der „Münchhausen“.

Von den acht zu vier Teilen zusammengefaßten Büchern des Romans (dessen Handlung nach einer Bemerkung im 7. Kapitel des 5. Buches im Jahre 1836 vor sich geht) gehören je die Hälfte der satirisch-aristokratischen und der idyllisch-ländlichen Handlung, doch wechselt der Schauplatz zwischen Schloß und Oberhof nicht so regelmäßig wie in den „Epigonen“; im 2. Teil betreten wir diesen, im 4. jenes überhaupt nicht. Zwar leiht die Münchhausen-Handlung dem ganzen Werk den Titel, aber der sachlich-künstlerische Nachdruck liegt auf der Oberhof-Geschichte. Schon in der Vorrede zum „Kavalier“ hatte Immermann ausgeführt: „Überhaupt ist die Polemik nicht Poesie. Der wahre Dichter verfährt nie bloß zerstörend. Wozu die Muse bemühen, wenn es ein reines Nichts gilt? Nicht die Negation, das Positive ist das Element der Kunst.“ Sie löse ihre Aufgabe nur, wenn sie das Lächerliche und Vernunftlose in seinem dennoch obwaltenden Zusammenhange mit der allgemeinen vernünftigen Ordnung der Dinge darstelle. Der satirische Dichter müsse die tiefe Überzeugung von dem Zusammenhange des Richtigen mit dem Reellen haben und durch seine Darstellungsweise diese Überzeugung nach dem Gebote einer echten und produktiven Phantasie ausprägen. Dieser seiner dichterischen Grundforderung, die er in den Komödien des Aristophanes erfüllt, in denen Platens unerfüllt findet, wird Immermann im „Münchhausen“ voll gerecht.

Die Satire umspielt nur als bunt ausschweifende Arabeske den festen Kern eines wesenhaften Gehalts. Mit starkem und echtem Dichterpathos vertritt Immermann hohe Lebens- und Gefühlswerte, nicht nur in eingelegten Gesprächen und Erörterungen, die, so wertvoll ihr Inhalt und so hinreißend streckenweis ihre Form ist, doch gelegentlich zu sehr das eigene Werk kommentieren und mehr dem Kulturhistoriker als dem Poeten angehören, nein, der ganze Geist und Ton, der das Werk durchzieht und beherrscht, ist positiv und zwar ohne lehrhaft-tendenziösen Beigeschmack. Immermann warnte Wolff, den entstehenden Roman nach der Kostprobe in den „Humoristischen Blättern" zu beurteilen: „das Werk entfaltet seine Idee im Ganzen." Und diese Idee besteht darin, von der Schnick-Schnack-Schnurr-Welt des leeren Scheins und der Fratze die Oberhof-Welt des tüchtigen wirklichen Seins und der inneren Schönheit abzuheben. Immermann selbst durfte darauf hinweisen, wie „ästhetisch schön das Luftschloß des Münchhausenschen Nihilismus durch respektabeln Realismus und Positivismus kontrabalanziert werde". Der alte Baron, Emerentia, Agesel — sie alle suchen nach Realität, aber ihr verwirrter Geist erblickt diese Realität in Dingen, die tatsächlich törichte Einbildungen sind, während doch die wahrste und schönste Realität unerkannt ihr Leben teilt: die blonde Lisbeth. Münchhausen bekommt die Tochter überhaupt nicht zu Gesicht, da sie während seiner Anwesenheit auf dem Schlosse in Geschäften ihres sie zärtlich liebenden Pflegevaters herumwandert, und die naturentfremdete Mutter vernimmt nicht die Stimme des Blutes. Es ist ein uraltes, besonders auch im englischen Roman beliebtes Motiv, wenn Immermann seine Heldin zum Findelkinde macht, wie es schon das Flämmchen seiner „Epigonen" war. Bereits dort hatte er, ein Lieblingssymbol umschreibend, es den schönsten Anblick genannt, wenn wir die Blume unter Trümmern blühen sehen. Dieses Bild wird jetzt leibhafte Wirklichkeit. Ähnlich dem ihr verwandten Vrenchen in Kellers unübertroffener Dorfgeschichte erwächst die liebliche Lisbeth rein und unverbildet aus unreinem und ungesundem Boden. In ihr ist alles neu, ganz, frisch, jung-

fräulich und Goethe, meint der Dichter, hätte die an Leib und Seele gleich Gesunde kurzweg eine Natur genannt. Sie ist naiv, aber nicht im Sinne der unausstehlichen ingénues und ohne die Süßlichkeit eines Auerbachschen Barfüßele. Sie gemahnt uns vielmehr in ihrer sicheren Tüchtigkeit an Goethes Dorothea oder Gotthelfsche Mädchengestalten gleich Ulis Vreneli. Sie ist gut und treu, fröhlich und tätig, besonnen und umsichtig, demütig und doch auch ihrer selbst bewußt, vielleicht nur zu bewußt vor der Weltdame im Pochen auf den Wert ihrer Jungfrauschaft. Verstand und Gefühl halten sich im schönsten Gleichgewicht und ihre Frömmigkeit ist nicht eine Kirchen- und Dogmen-, sondern eine Welt- und Naturfrömmigkeit. In ihr vereinigt sich mit rührender Einfalt und Reinheit ein starkes weibliches Menschentum voll edlen Stolzes und sittlicher Lebensauffassung. Sie ist kein wehrloses Kind, das nur still zu leiden weiß, sondern ein ganzer Mensch, der auch verantwortlich zu handeln versteht und, im tiefsten Seelenleid ausreifend, sein Leben wahrhaft lebt. Bei aller Selbständigkeit ist sie doch ganz auf die Liebe gestellt und paart sittige Keuschheit mit natürlicher Sinnlichkeit. Sie ist nicht die Puppe des liebenden Mannes, sondern als Jungfrau schon von echt deutscher Fraulichkeit, kein Kleistsches Käthchen ihres hohen Herrn, sondern die ebenbürtige Genossin des rechten Mannes, in dessen erdkräftiger Liebe zugleich auch die altgermanische Ehrfurcht vor dem anderen Geschlechte webt.

Und auch dieser Mann, der als schlichter Jäger Oswald auftretende schwäbische Reichsgraf, ist ein einfacher und wahrhafter Mensch von kerndeutscher Art, eine gesunde junge Natur, die in vollstem Saft und in heiligem Trieb allem Guten und Hohen offen steht. Zwei Seelen von gleicher Tiefe, Schwere, Süße und Feurigkeit sind nach des Dichters Wort (der seine Helden mit warmer Liebe umfaßt, aber keineswegs ins Unwahrscheinliche erhöht) in ihm und Lisbeth zusammengetroffen. An seelischer wie praktischer Reife überragt das darob keineswegs emanzipierte Mädchen den Mann, ein Zug, den auch Gotthelf und Keller lieben. Echt und körnig und in seiner Grundform — „eine Mischung von siegfreudigem Apoll

und schwärmendem gefühlstrunkenem Bacchus" — klar ausgeprägt, vermag dieser Jüngling, dem das Blut so voll durch die Adern braust und so leicht die überströmende Träne quillt, seine Leidenschaft noch nicht im Zaum zu halten; himmelhochjauchzend — zum Tode betrübt, so wechseln die Stimmungen in ihm und sein Geist entbehrt noch der geläuterten Klarheit des geliebten Mädchens. Lisbeth spricht uns ganz norddeutsch, Oswald ganz süddeutsch an. Er ist triebhafter als sie und das Gemüt überwiegt. Er ist der gute Mensch, der sich in seinem dunklen Drange wohl im allgemeinen des rechten Weges bewußt, aber vor Irrungen und Trübungen nicht immer sicher ist. Er hat etwas vom reinen Toren und von Eichendorffs liebenswürdigem Taugenichts an sich, ist jugendlichen Überspannungen und Torheiten ausgesetzt und zu Abenteuern und Schwabenstreichen geneigt. Gleichzeitig steckt ein Stück Dichter in ihm, der sehnsüchtig nach der blauen Blume der Romantik, nach dem Wunderbaren sucht. Seine andächtige Frömmigkeit weist einen der Lisbeth nicht eigenen mystischen Einschlag, seine Sinnigkeit einen schwärmerischen Beisatz auf und seine Begeisterungsfähigkeit ist unbegrenzt. Seine rein menschliche Innigkeit, die bei hohem Ehrbegriff keinen leeren Kastenstolz aufkommen läßt, tritt besonders deutlich in dem patriarchalischen Verhältnis zu der ehrlichen Einfalt des alten Jochem an den Tag, der kein selbstsüchtiger Sancho, sondern der pudeltreue Diener seines treuen Herrn ist und für diesen zugleich väterliche Gefühle hegt. Das Höchste und Heiligste ist, wie für Lisbeth so auch für Oswald, die Liebe; in ihr wachsen beide, vor unseren Augen sich entwickelnd, ihrer wahren Bestimmung und der Vollendung ihrer Persönlichkeiten entgegen.

In dem den Roman abschließenden Brief an die eigene Braut verwahrt sich der Dichter dagegen „eine Liebesgeschichte und nichts weiter" geschrieben zu haben. Sein Sinn habe jedenfalls darauf gestanden, eine Geschichte der Liebe nachzuerzählen, der Liebe zu folgen bis zu dem Punkte, wo sie den Menschen für Haus und Land, für Zeit und Mitwelt reif, mündig, wirksam zu machen beginnt. Solche Liebe ist ohne Leid nicht denkbar, sie ist „der Herzen

selige Not und ein rührender Gram". So ist denn auch die Liebeshandlung des „Oberhofs" kein Schäferidyll, sondern ein Hoheslied der starken Liebe, die in Schmerzen und Kämpfen zur Sonne heranreift: Gottfriedsche Glut in Wolframscher Reinheit. Immermann spielt hier nicht nur die sanfte Flöte; in Oswalds starkem jungen Gemüte reißt die Liebe, „wie ein Waldstrom im Gebirge, tiefe Schluchten und Spalten". Und gar herrlich erklingt der Preis der wahren Ehe, die auf dem festen Glauben aneinander beruht und für die der Dichter das schöne Wort findet: „Wenn der Tag seinen Schaum heranspült und das Bild des Liebsten verunreinigt, wenn die Laune kommt und das Sonderbare, Dumpfe, so sprechen sie: das ist nicht Oswald, das ist nicht Lisbeth, das ist der Zufall."

Nur unter Überwindung großer Schwierigkeiten kommt die Ehe zwischen dem großen Grafen und dem armen Findelkinde, das einen Abenteurer und eine Närrin zu Eltern hat, zustande, und der Dichter nimmt es mit der Zukunft der beiden durchaus nicht leicht. Die „Mißheirat" ist ihm nicht der beliebte gute Romanschluß, sondern ernstes dichterisches Motiv; sie soll, schreibt er an Devrient, dem Paar eine Aufgabe bleiben, an der es erst recht allen Gehalt seines Inneren zu entwickeln bestimmt ist. So verabschiedet Gotthelf seinen Knecht Uli nicht als glücklich verheirateten Pächter von uns, sondern setzt ihn in einem zweiten Roman den Prüfungen seiner neuen Verhältnisse aus. Die Mißheirat des Immermannschen Werkes hat symbolischen Sinn. Hatte er in den pessimistischen „Papierfenstern" die Liebe zwischen zwei Angehörigen gesellschaftlich und geistig getrennter Stände tragisch verwandt, so dient sie ihm hier, wie schon in den „Epigonen", als lösender Ausgleich und verheißungsvolle Synthese. Die beiden Konrasthälften der Dichtung stehen nicht, wie im „Merlin", als unvereinbare Widersprüche einander gegenüber, sondern sind durch rein menschliches Mittlertum zur Harmonie verbunden. Einem Kritiker, der die „Epigonen" verwarf, hatte Immermann geschrieben: „alle Menschen empfinden jetzt ein Bedürfnis nach allgemein gültigen Unterlagen des Daseins, nach organischen, objektiven Lebensformen"; im „Oberhof" hat er diese mit überzeugender dichterischer Gestaltungskraft gezeichnet.

Immermann läßt die Liebeshandlung sich in einer bäuerlichen Umwelt abspielen. Aber es ist in zwiefacher Hinsicht unrichtig, wenn man wiederholt im „Oberhof“ die erste deutsche Dorfgeschichte hat erblicken wollen. Denn einmal war Gotthelf, wenngleich ohne Immermann und zunächst weiteren Kreisen bekannt zu werden, schon zwei Jahre früher mit seinem „Bauernspiegel“ hervorgetreten, und dann ist der „Oberhof“ gerade wie Brentanos gern mit ihm zusammen genannte „Geschichte vom braven Kasperl und vom schönen Annerl“ (die Immermann während seiner Arbeit ohne rechte Befriedigung las) insofern keine eigentliche Dorfgeschichte, als der Dichter in der genauen Wiedergabe bäuerlichen Wesens und Lebens nicht einen Selbstzweck verfolgt, nicht wie Gotthelf oder Otto Ludwig die Naturgeschichte des Dorfes schreiben will. Wohl aber gehören der Oberhof und die wenige Jahre später aus derselben roten Erde erwachsene prächtige „Judenbuche“ der Droste zu ihren bedeutendsten Vorläufern, und Berthold Auerbach, der mit seinen 1843 einsetzenden „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ die Gattung, wenn nicht erschuf, so doch ausbildete und in Erbpacht nahm, hat den „Oberhof“ sehr hoch geschätzt und bekannt, durch ihn angeregt und ermutigt worden zu sein.

Es ist nicht Rousseauscher Kulturpessimismus, nicht eine Flucht des Abgemüdeten und Erkrankten, wenn Immermann sich zur Idylle wendet. Er sagt der großen Welt da draußen damit nicht ab, sondern er erstrebt im Sinne des Schillerschen „Spaziergangs“ eine höhere Einheit zwischen Kultur und Natur; sein Idyll sucht nicht sentimentalisch-elegisch nach einer verlorenen Natur, es *ist* Natur. Daß die Idyllenschreiber, sowohl die schäferlich zarten als die knolligen Kartoffelpoeten, die Bauernwelt arg verzeichnet haben, kommt Oswald auf dem Oberhofe bald zum Bewußtsein. Immermann hält sich gleich fern von den Rokokonippes Geßners und von dem einseitig derben Realismus des von ihm sonst hochgeschätzten J. H. Voß; er wahrt die glückliche Mitte zwischen der naturalistischen Kraßheit Gotthelfs, dessen Tendenzromane vor allem die Schattenseiten herauskehren, und der schönfärbenden Genre-

malerei Auerbachs; er paart aufs erfreulichste Anmut und Kraft. Ganz genau weiß er, daß der Bauer nichts weniger als ein „von jeder Fessel der Konvenienz entbundener Naturmensch“, sondern wie nur noch die höchste Klasse der Gesellschaft von Herkommen, Standesbegriffen und Standesvorurteilen abhängig ist, daß der stets von harter Arbeit Geplackte zum Gemüt keine Zeit hat und durch und durch Verstand, Ernst, Eigensinn und erlaubter Eigennutz ist. Meisterlich führt der Dichter den zähen Konservatismus, das unverrückbare Zeremoniell des alteingesessenen wohlhäbigen Bauernpatriziats vor, aber er lenkt den Blick stets über das Starre und Rückständige hinweg zu dem ihm zugrunde liegenden Uralt-Ehrwürdigen des Standes.

„Wie kommt es, daß aus dir noch kein großer Dichter hervorgegangen ist“, läßt Immermann den Jäger das Westfalenland mit seinen uralten Bräuchen anreden, um dieselbe Zeit, als Annette Droste unbeachtet ihr erstes Gedichtbuch aussandte. „Er übersah,“ antwortet der Dichter gleich darauf seinem Helden, „daß das Talent keine Feldfrucht ist, sondern wie das Manna in der Wüste vom Himmel fällt.“ In der weiten Öde der roten Erde fiel es auf ihn selbst, der hier, in fremdem Lande, so heimisch ward wie die Franzosen Chamisso und Fontane in der sandigen Mark, und ein geborener Sohn des Stammes, Ferdinand Freiligrath, zollte ihm freudig den Preis, er habe den Charakter von Land und Leuten unvergleichlich getroffen. Immermann hat sich zum Adoptivsohn und Ehrenbürger von Börde und Münsterland gemacht, wie Schiller zu einem solchen der Schweiz; auf diesem „Boden, den seit mehr als tausend Jahren ein unvermischter Stamm trat“, ist ihm die „Idee des unsterblichen Volkes“ aufgegangen in dem „Erdgeborenen, Erdzähen und Dauerbaren“ eines Geschlechts, das sich selbst regiert nach Satzung und Herkommen und, Karls des Großen gedenk, nächtlicherweile auf dem Freistuhl der heiligen Feme waltet.

Immermann kommt nicht aus den Tiefen des Volkes selbst, sondern von den Höhen der Bildung, und läßt, gleich George Sand, dem großen Zeitroman die künstlerisch wertvollere Dorfidylle folgen.

Wie die Dorfgeschichte überhaupt, so ist auch der „Oberhof“ ein Protest gegen die verblasene Romantik und den jungdeutschen Tendenz- und Salonroman. Ohne Frage ist der Landpfarrer Bitzius der bessere Kenner des Bauerntums und der größere Gestalter in dessen Wiedergabe. Aber es ist falsch, Immermanns westfälische Bauern an Gotthelfs Emmentalern oder Clara Viebigs Eifelmenschen zu messen und den Dichter in die engen Schranken der Heimatkunst zu spannen. Er konnte und er wollte sie nicht pflegen. Er hatte immer in größeren Städten gelebt und kannte das Land nur von gern und häufig unternommenen Wanderungen und Ferienfahrten. Dem Stamm, den er schildert, gehörte er nicht einmal selbst an, und so begreift es sich, daß das Westfälische, so gelungen und echt es im Ganzen ist, bei ihm doch nicht so bis ins Kleine und Einzelne herausgearbeitet erscheint wie das Bernische bei Gotthelf, das Thüringische bei Ludwig, das Schwarzwäldische bei Auerbach, das Deutsch-Österreichische bei Stifter und Anzengruber, das Steierische bei Rosegger, das Mecklenburgische bei Reuter, die ihre eigenste Welt darzustellen hatten. Immermann sah sich gutenteils auf erbetene volkskundliche Berichte von Stammeskindern und auf eigene dichterische Einfühlung angewiesen. Es ist bewundernswert, was er auch so zustande gebracht hat, und es konnte ihm vielleicht nur darum so trefflich gelingen, weil von den Ahnen her noch mancher gute Tropfen echten niederdeutschen Bauernblutes in ihm pulste. Aber er will auch gar nicht, wie etwa Stifter, Tatsachen und Zustände zum naturgetreuen Bilde fügen. Er bietet hochstilisierte große Kunst, die mehr auf das Typische und Ewige des Bauerntums abstellt als auf das Gegenständliche und Individuelle. Er schildert seine Welt in homerischer Art wie Keller in „Romeo und Julia auf dem Dorfe“.

Immermann denkt nicht daran, möglichst viele kleine Bauerntypen zum Zusammenspiel zu vereinigen, sondern beschränkt sich im wesentlichen darauf, einen großen Mustertypus, der doch zugleich ganz persönlich ausgestaltet ist, in breiter Lebensfülle vor uns erstehen zu lassen. Von einem vielgliedrigen Dorf und einem eigent-

lichen Dorfleben ist bei ihm nicht zu sprechen. Es handelt sich nur um den stolzen Oberhof und seinen Herrn; die benachbarten kleinen Höfe bilden nur Kulissen und ihre Bauern bloße Statisten, die indessen als Masse und in der Massenwirkung vorzüglich zur Geltung gebracht werden. In dem Charakter des alten Hofschulzen hat Immermann sein Allerbestes geleistet. Dieser unvergängliche Typus ist, bei höherer Stilisierung, menschlich so wahr und künstlerisch so vollendet wie etwa Reuters Onkel Bräsig. Als Kind der Scholle steht er an Geschlossenheit seiner Natur auch über Lisbeth, die ja in diese Welt nur äußerlich hineinverpflanzt ist; besser noch als ihre naiven Reize ist es dem Dichter gelungen, das Knorrig-Urtümliche des Bauernwesens wiederzugeben. Auch der Hofschulze ist eine Natur und als kerngesunder, festgewurzelter Mensch von echtestem Schrot und Korn der Problematik des vom unsteten Zeitgeist durchseuchten, innerlich zerrissenen Münchhausen überaus wirkungsvoll gegenübergestellt. Er ist ein „rechter uralter freier Bauer im ganzen Sinne des Worts“. Halb ein Erzvater des alten Bundes, halb ein alter deutscher Stammesherzog, so steht er ragend vor uns. Sein eigener Herr und ein Herr seiner Gemeinschaft, die er wie ein aufgeklärter Despot selbstherrlich, aber gut und klug regiert. Stolz und frei, reich und angesehen, hat er sich die alte Femüberlieferung zunutze gemacht und waltet nahezu unbeschränkt und doch nicht tyrannisch als Freigraf seines Gaues. Das angebliche Schwert Karls des Großen, das der ungebeugte Sechziger bei der heimlichen Tagung zu führen pflegt und sonst wie seinen Augapfel hütet, ist ein weithin sichtbares Symbol der Dichtung, ein romantisches Symbol wie die Stauferkrone des Arnimschen Romans. Jedoch ist die Feme im „Münchhausen“ keineswegs ein bloßes romantisches Motiv wie im Ritterdrama. Auf ihrem alten westfälischen Heimatboden war die Erinnerung an sie noch recht lebendig; war doch noch im Jahre 1811 im Münsterischen ein Freigericht abgehalten worden! Der geschichtlich interessierte Jurist Immermann hat das Motiv aufgegriffen und es im einzelnen nicht romantisch, sondern sachlich-realistisch behandelt.

So ist auch sein Hofschulze nichts weniger als ein Romantiker. Stark und fest, selbstbewußt und ehrenhaft hängt er in altsassischer Hartnäckigkeit konservativ und starr am Gewordenen und Hergebrachten. Die bäuerlichen Standesunterschiede müssen unverrückt beobachtet werden und alles hat „nach der Manier" vor sich zu gehen. Das hindert jedoch nicht, daß er wie ein echter Hausvater patriarchalisch zu seinem Gesinde steht. Er sucht es zugleich zum Guten zu erziehen und hält viel auf Moral und Spruchweisheit. Aber auch an sich selbst arbeitet der besinnliche Mann unausgesetzt fort; er ist in den Chroniken und Historien wohlbewandert, überdenkt den Weltlauf und gelangt zu scharfer Menschenkenntnis und festen, eigenen Überzeugungen von Staat und Gesellschaft. Ja selbst am Übersinnlichen hat er teil; der Dichter gibt ihm auch einen hellseherischen Zug, der ihn an einen alttestamentlichen Propheten gemahnen läßt. „Ihr alter, großer, gewaltiger Mensch", so nennt tief ergriffen der edle Geistliche den Hofschulzen nach seiner hochgemuten und doch so einfachen Gerichtsrede, in der „das Große, Echte, Menschliche" erschütternd zutage tritt. Aber der Dichter ist weit entfernt, die Charakterglaubhaftigkeit seines Helden durch einseitiges Idealisieren in Frage zu stellen. Er zeigt auch die Fehler und Schranken seiner wurzelzähen Persönlichkeit auf, wie Schroffheit, Selbstsucht, Aberglauben. Er läßt ihn einen gar schlauen Vogel nennen und hebt die Mischung von Ehrwürdigem und Verschmitztem, von Vernunft und Eigensinn hervor. Der in der Regel so bedachtsame und gemessene Mann steckt voll mühsam verhaltener Leidenschaft, die furchtbar hervorlodert, als man ihm das Femschwert entwendet und die Heimlichkeit belauscht. Da gerät er in die Desperation, da entlädt sich tödlicher Haß, und in der Berserkerwut, dem uralten Wahnsinn seines Stammes, wird er um ein Haar zum Totschläger. Die Zeichnung des Hofschulzen erklärt sogar der voreingenommene und verständnisarme Julian Schmidt für ein Meisterstück und stellt sein Charakterbild den größten an die Seite, „die je ein deutscher Dichter erfunden hat".

Auch den Nebenpersonen kommt des Dichters große Charakterisierungskunst zugute. Ein trefflicher deutscher Typus ist der schlichte Landpastor, der sich, Jean Paulschen Helden verwandt, aus seiner engen äußeren Kleinwelt in unbegrenzte Gedankenweiten aufschwingt und sich, hinter seinem Hühnerkarren herschreitend, als Jünger des deutschen Idealismus an großen und ewigen Ideen begeistert. Als begabter Jüngling war er im Getümmel auf die schiefe Bahn des Weltschmerzes und der Verneinungssucht geraten, aber in der stillen Beschränkung auf die Berufspflicht hat er sich wieder zurechtgefunden und ist zu schöner, wahrer Menschlichkeit ausgereift. Weder verbildet noch verbauert stellt er sowohl unter den Gebildeten wie unter den Bauern voll seinen Mann, und er, der als Student im Gefolge des Adels einherzog, hat jetzt dessen Scheindasein klar erkannt; er hat das tiefste Verständnis für den einfachen Mann des Volkes gewonnen und macht seinen Anwalt gegen den Unverstand und die Anmaßung der großen Herren. Gerade auch dem Diakonus hat Immermann, ebenso wie dem Hofschulzen, Oswald und Münchhausen, eigenste Anschauungen in den Mund gelegt, und seine Vorurteilslosigkeit macht ihn zum Schützer und Förderer des Liebespaares. Sein Gegner in diesen Bemühungen ist sein Gegenstück überhaupt. Oswalds treuer Freund und grämlicher Mentor, der Oberamtmann Ernst vom Schwarzwalde, ist im Philistertum, das den Geistlichen nur flüchtig gestreift hat, stecken geblieben und früh versauert und alt geworden. Lebensfremd und seelenunkundig, ist er zum Aktenmenschen und Protokollfanatiker eingedorrt, der sein württembergisches Gesetzbuch selbst auf der westfälischen Ferienreise nicht aus der Hand läßt und keine andere Sehnsucht hat, als einmal dem ihm schier unfaßbaren öffentlichen Gerichtsverfahren der rheinischen Assisen beizuwohnen. Wohl birgt seine dürre Hülle ein goldtreues Herz, aber äußerlich erscheint der Ritter von der traurigen Gestalt mit seinem unkleidsamen Regenmantel als komische Figur. Namentlich der schönen Weltdame Clelia gegenüber, der er nach der Regel vom Gegensatze bewundernd huldigt. Diese liebliche Törin stellt eine „komisch-anmutige Seele“ vor. Eine

glückliche Natur von echt süddeutscher Sinnlichkeit, steckt sie in aller Unbefangenheit voll von anerzogenen adligen Vorurteilen, die doch, als Lisbeth-Luise vor der neuen Lady Milford steht, wie Spreu vor dem Winde verfliegen, um allein noch das weichste und gutmütigste Menschenherz sprechen und handeln zu lassen. Das demütig-gefügige Echo ihrer kapriziösen Herrin ist die treue Zofe Fancy mit ihrem empfindsamen Pathos und ihrer Soubrettenschlauheit. Da ist ferner der blasierte Aristokrat Semilasso mit seiner Originalitätssucht und seinem immer feiner werdenden geistreichen Lächeln, der Zeittypus des alten Hauptmanns, der in den verwirrten Kriegsläuften erst auf französischer, dann auf preußischer Seite gleich tapfer mitgefochten hat und noch immer abwechselnd seine Tage hat, an denen er für Napoleon oder für Blücher schwärmt. Da ist der vornehme Herr vom Hofe, der auf der Bauernhochzeit so erfolglose Versuche moralischer Eroberungen macht, und der aufgeblasene Küster mit seiner komischen Gespreiztheit, seiner lächerlichen Feigheit und seiner unersättlichen Freßgier. Und bis herab zu dem leidenschaftlichen Altertumssammler und dem wichtigtuerischen Dorfchirurgen mit seiner Allerweltslehre vom Choc und vom Gegenchoc, bis zu dem mit jedermann sich anbiedernden Ehinger Spitzenkrämer, dem magischen Schneider Dürr in Weinsberg, diesem „dämonischen" versoffenen Maulhelden, und dem alten kupfernasigen Schirrmeister herab bietet der Dichter lebensvolle Genrefiguren: Originale und komische Käuze aus der Poesie des Philistertums, aus dem ja nach dem Worte des verwandten Wilhelm Raabe stets und überall der germanische Genius ein Drittel seiner Kraft zieht. Dies ist die Welt Jean Pauls und Spitzwegs. Daß aber Immermanns „Idylle" auch an dem Herbsten nicht schwächlich vorbeischleicht, zeigt die tragische Gestalt und Geschichte des verfemten und ins Elend gekommenen Patriotenkaspars, der so wirksam am Hofschulzen Rache übt.

Poetischer Gehalt ist Gehalt des eigenen Lebens; diese Wahrheit hat der greise Goethe den jungen Dichtern als sein Testament hinterlassen. Auch in Immermanns Meisterwerk sind die rein künstle-

rischen Werte mit Lebens- und Gemütswerten unlöslich verwoben; ein reicher Weltanschauungs- und Gedankengehalt von persönlichster Art und edelster Formung hebt den „Oberhof“ weit über alle bloße Heimatdichtung und macht den „Münchhausen“ zu einem Werke der großen Kunst. Vor allem atmet der Roman ein warmes und stolzes Vaterlandsgefühl, das um so höher anzuschlagen ist, als die Restaurationszeit wenig danach angetan war, ein solches zu entwickeln und zu pflegen. Und dieses Vaterlandsgefühl ist kein wohlfeiler und schönrednerischer Nationalismus, kein selbstgefälliger und unverdienstlicher Lokalpatriotismus, nicht die gutbürgerliche, etwas sentimental angestrichene Anhänglichkeit an den Ort, wo unsre Wiege stand, sondern ein in den innersten Tiefen des ganzen Menschen voll ausgeborenes Ur- und Lebensgefühl, das sich gedanklich über sich selbst klar und zur Weltanschauung geworden ist. Die Zaghaftigkeit, mit der es sich noch in den „Epigonen“ hervorwagte, ist überwunden; was dort noch banges Hoffen war, ist hier freudige Überzeugung. Mit Recht spricht Geffcken von der „Immanenz des Patriotismus“ in des Dichters Hauptwerk. In der erst nach seinem Hinscheiden erschienenen „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren“ führt Immermann aus: das Ewige im Volke zu lieben, sei die wahre Vaterlandsliebe; sie müsse auch den Staat regieren, denn der Staat als bloßer Mechanismus zur Beförderung von Ruhe, Ordnung und materiellem Wohlstand habe wenig Wert. Solche Auffassungen von Heimat und Volkstum, Staat und Gesellschaft durchleuchten und durchwärmen in dichterischer Ausprägung schon den „Münchhausen“. „Die Idee des unsterblichen Volkes“ ist es, die Oswald im Rauschen der Eichen und des ihn umwallenden Fruchtsegens greifbar entgegenweht. Nicht die Vielheit von doch so verschiedenen und wandelbaren Volksgenossen macht das Volk aus, sondern der von Zeit und Personen unabhängige große Volksgedanke. „Von dem Volke und den höheren Ständen“ betitelt sich das 10. Kapitel des 2. Buches; es bietet tiefe, geistvoll vorgetragene Gedanken und Wahrheiten, die als Gespräch zwischen einem einfachen Landpfarrer und einem jungen Aristokraten vielleicht

nur etwas zu hoch gestimmt sind. Dem Volke, wie sie es auffassen, gehören sowohl der gebildete Diakonus wie der Reichsgraf an. Denn zu Immermanns Zeit verstand man unter Volk noch nicht das im Klassenkampf befindliche internationale Proletariat. Unter dem Volke begreift der Dichter vielmehr mit seinem Geistlichen „die besten unter den freien Bürgern und den ehrwürdigen, tätigen, wissenden, arbeitsamen Mittelstand“; aus dieser Masse haucht es ihn an „wie der Duft der aufgerißnen schwarzen Ackerscholle im Frühling“ und er empfindet die Hoffnung ewigen Keimens, Wachsens, Gedeihens aus dem dunkeln segenbrütenden Schoß. „In ihm gebiert sich immer neu der wahre Ruhm, die Macht und die Herrlichkeit der Nation, die es ja nur ist durch ihre Sitte, durch den Hort ihres Gedankens und ihrer Kunst, und dann durch den sprungweise hervortretenden Heldenmut, wenn die Dinge einmal wieder an den abschüssigen Rand des Verderbens getrieben worden sind. Dieses Volk findet wie ein Wunderkind beständig Perlen und Edelsteine, aber es achtet ihrer nicht, sondern verbleibt bei seiner genügsamen Armut; dieses Volk ist ein Riese, welcher an dem seidenen Fädchen eines guten Wortes sich leiten läßt, es ist tiefsinnig, unschuldig, treu, tapfer und hat alle diese Tugenden sich bewahrt unter Umständen, welche andere Völker oberflächlich, frech, treulos, feige gemacht haben.“

Der Dichter verwahrt sich dagegen, die Vorzüge der Bildung gering zu achten oder gar aufzugeben und den Lobredner „idyllischer Rustizität und kleinbürgerlicher Enge“ zu machen, sondern betont, daß uns die Neigung zu einer Art von Aristokratie des Daseins mitangeboren ist, und warnt vor der Gefahr des Versimpelns. Kein Rousseau, ein Tacitus spricht aus ihm, wenn er den Schaum der Zeit und der leeren Gesellschaft vom Volke fernhalten und es zurückführen will zum Unverbildeten, Urechten, zu „geraden und normalen Verhältnissen“. Denn im unverdorbenen Volke findet er noch die Grundbezüge der Menschheit, und der rechte Volksgenosse hängt ihm auch in der Stille und abgeschieden von den brausenden Strömungen der Gegenwart durch stille, aber feste Fäden mit dem Weltganzen

zusammen. Leider stehe über der gediegenen Grundfläche ein wenig entsprechender Gipfel. Die höheren Stände sind im allgemeinen hinter dem Volk zurückgeblieben, Unbildung und Vorurteile haben sie zum Stillstand verurteilt. Die in Frankreich von jeher bestehende natürliche Fühlung der Großen mit den Geistern und mit dem Geiste der Nation fehlt in Deutschland, was letzterem allerdings auch zu seiner Frische, seiner eigensinnigen herben Jungfräulichkeit, seinem rücksichtslosen Um- und Vorgreifen verholfen hat. Die Ideen, die einst den ersten Stand geschaffen und erhalten haben: Kampfestapferkeit, Lehnstreue, die besondere Ehre — sie sind durch die Befreiungskriege Gemeingut aller geworden. Es war die Lebensfrage für ihn, ob er sich mit dem Heiligtume deutscher Gesinnung und Gesittung nunmehr inniglich verbünden, allem wahrhaft quellenden geistigen Leben der Gegenwart Schirm und Schutz geben möchte, damit das Zauberbad dieses Lebens seine altersstarren Glieder verjünge. Er hat es nicht verstanden, sich mit neuen Gedanken zu tränken, er führt demnach nur noch ein Scheindasein und will ernten, wo er nicht gesät hat. Das ist die Wiederaufnahme und Fortführung von Gedanken der „Epigonen". In ihnen aber hatte der Dichter fast nur klagend festgestellt: „der Adel ist eine Ruine", und gerade am Schlusse noch ausblickend gemeint, daß die Erde doch eigentlich dem Pfluge gehöre. Im „Münchhausen" führt er uns nicht nur in die sinnbildliche Ruine Schnick-Schnack-Schnurr hinein und läßt — im 7. Kapitel des 5. Buches — den Diakonus dem mythischen Kavalier vom Hofe rückhaltlos erklären, dessen Adel sei ein reines Garnichts und komme ihm höchstens vor wie der Schwamm im Hause, er bekräftigt auch freudigen Herzens: „der Bauernstand ist der Granit der bürgerlichen Gemeinschaft."

Das bezeugt mächtig der Hofschulze, und seine unvergleichliche Rede vor Gericht (Buch 8, Kapitel 5), der weit über das Poetische hinaus ein hoher Sach- und Gedankenwert zukommt, zeigt Immermanns sozialpolitische Anschauungen auf ihrem Gipfel. Hatte er schon in dem früheren Zeitroman die kleinlich-enge Bureaukratie als Schädling bezeichnet, hier stellt er ihr und ihrem Ver-

treter, dem Aktenmenschen Ernst, den alten lebensklugen Bauern mit seiner großen und stolzen Auffassung von Freiheit und Gebundenheit im Staate mit überzeugender Wucht gegenüber. Die dünkelhaften Herren von der Schreiberei, die immer erst kamen, wenn das Unglück bereits geschehen war, und die nichts zu bieten hatten als leeres Gerede und formalistische Anordnungen, dem Hofschulzen sind sie immer vorgekommen wie die Pfeifer im Rübsenfelde; darum hat er still seine Steuern bezahlt und seine Lasten getragen, im übrigen aber sich auf sich selbst gestellt mit seinem gesunden Blick und seiner alten Erfahrung und auch seine Gaugenossen zur Selbsthilfe und Selbständigkeit erzogen. Darum hat er sich, zur Schlichtung von Streitigkeiten, des alten Femgerichts bedient, überzeugt, daß der ganze Staat am besten gedeihe, wenn jeder in seinem eigenen Bezirk Ordnung halte. Denn er ist damit kein eigenbrödlerischer Schollenhocker und Kirchturmpolitiker geworden, sondern fühlt sich erst recht als Glied eines großen Ganzen. Und mit vollem Herzen bekennt er sich zur monarchischen Staatsform. Der König ist ihm die Krönung des Gebäudes, ein hohes, heiliges Symbol des Vaterlandes: „Der König, der König muß sein, und nicht ein Buchstabe darf abgenommen werden von seiner Macht und von seinem Ansehen und von seiner Majestät. Weil er nämlich ist der oberste General und der allerhöchste Richter und der gemeine Vormund. Denn es arrivieren freilich mitunter Sachen, darin man sich nicht selbst helfen kann und nicht zu raten weiß mit seinen Nachbarn. Da ist es dann Zeit, daß man den König anruft in der Not. Aber wie ein ordentlicher Mensch dem lieben Gott nicht um jede Bagatelle Molesten macht, als zum Beispiel, wenn einem der kleine Finger wehe tut in der linken Hand, sondern wo die Kreatur nicht mehr aus noch ein weiß, da schreit sie zu ihm; also soll der König nicht angeschrien werden um jeden Groschen, der mangelt, sondern in der rechten echten Not allein, und zu allen übrigen Tagen soll man nur sein Herze erfreuen und erquicken an dem Könige; denn er ist das Abbild Gottes auf Erden. Zum Pläsier ist uns hauptsächlich der König gesetzet und nicht zum Hans in allen Ecken. Aber wo

nun der Geängstete und Bedrängte seinem Leibe keinen Rat mehr weiß, da tut er sich aufmachen und steckt Brot und sonstigen Mundproviant zu sich und tut viele Tage gehen. Und endlich stellt er sich an Ort und Stelle vor das Schloß und hebt sein Papier in die Höhe, und dieses sieht der König und schickt einen Lakaien oder Heiducken, oder was für Kramerei und Package er sonst um sich hat zu seiner Aufwartung, herunter und läßt sich das Papier bringen und lieset es und hilft, wenn er kann. Wenn er aber nicht hilft, so steht nicht zu helfen, und das weiß dann der arme Mensche, geht stille nach Hause und leidet seine Not wie Schwindsucht und Abnehmungskrankheit." Stünden so alle Stände für sich zusammen, folgert der Alte, dann wäre jeder einzelne gleichsam ein Fürst bei sich zu Hause und mit seinesgleichen und dann wäre der König auch erst ein recht großer Potentate und ein König über vielmalhunderttausend Fürsten. Und wenn der Hofschulze leuchtenden Auges schließt: „voll Freuden bin ich immer gewesen, sein Untertan zu sein wie ein geborener Fürst, und mein Herz habe ich an ihm erfrischet all meine Lebtage", so macht ihn der Dichter zum Dolmetschen seiner eigenen Königstreue und seiner eigenen monarchischen Staatsauffassung, die nicht nur von Patrioten der Tat wie Fichte und Arndt, sondern auch von Romantikern wie Novalis und Adam Müller gespeist erscheint. Und wieder ist es der Diakonus, der auch in diesem Kapitel das letzte Wort hat: „Laßt den Freistuhl verfallen, das Schwert aus dem Auge des Tages geschwunden sein, laßt sie die Heimlichkeit von den Dächern schreien! Habt Ihr nicht in Euch und mit Euren Freunden das Wort der Selbständigkeit gefunden? Das ist die heimliche Losung, an der Ihr Euch erkennt, und die Euch nicht genommen werden kann. Gepflanzt habt Ihr den Sinn, daß der Mensch von seinen Nächsten abhange, schlicht, gerade, einfach, nicht von Fremden, die nur das Werk ihrer Künstlichkeit mit ihm herauskünsteln, zusammengesetzt, erschroben, verschroben; und dieser Sinn braucht nicht der Steine unter den alten Linden, um gutes Recht zu schöpfen. Eure Freiheit, Eure Männlichkeit, Eure eisenfeste Natur, Ihr alter, großer, gewaltiger Mensch, das ist das

wahre Schwert Karls des Großen, für des Diebes Hand unantastbar." Man sieht, Immermann ist trotz seinem Autoritätsbedürfnis wahrhaftig kein volksfremder Anwalt des bloßen kalten Obrigkeitsstaates.

An anderen Stellen des Romans bringt der Dichter unverhüllt, im eigenen Namen, seine tiefsten Überzeugungen zum Ausdruck. Die („zur Zeit noch verbotenen") metaphysischen „Gedanken in einer Krypte" (Buch 6, Kap. 17) werden ausdrücklich dem Verfasser des Romans selbst in den Mund gelegt. Er erlebt an diesem einsamen Orte, wo alles Gespenstische, Schattenartige, Sonnenabgewandte der Religion sich zu einer Leichenorgie zusammenfindet, „eine jener Stunden, die er seine mystischen nennt, von denen er aber nachmals nur stammelnd Rechenschaft zu geben weiß; ... er ist in den Dingen und sie sind in ihm!" Es sind die romantischen Merlin-Stunden des Oberhof-Realisten, in denen der Dichter-Denker nach dem Worte des Rätsels sucht, an dem die Geschlechter der Erde nagen, nach der Synthese von Diesseitigkeit und Jenseitigkeit, von Sensualismus und Spiritualismus. Wie im „Merlin" schaut er in ein drittes Weltalter hinüber, das solche Erfüllung biete. Die Religion muß wieder ins Mittel treten, aber eine erneuerte. Nicht ihr Dogma, sondern ihre Geschichte muß uns lehren und leiten; der Geist der Geschichte muß allgemeiner die Geister durchdringen, als bisher geschehen ist, und die Weltgeschichte ist immer nur das Gewand der Gottesgeschichte. Wir müssen uns als eines der letzten Glieder einer aus unzähligen Ringen bestehenden großen Kette empfinden lernen, auch von dem heiteren Heidentum früherer Entwicklungsstufen einiges übernehmen und uns so, statt leere Formen weiterzuschleppen, mit frischem Lebensblute auffüllen. So wird das neue überkonfessionelle Christentum beschaffen sein, das mit der Krippe zu Bethlehem im Busen des Gläubigen beginnt und in dessen letzten andächtigen Minuten die jüngste Offenbarung feiert. Die Bildung dieser neuen allgemeinen Kirche durch ein unwiderstehliches Nötigungsrecht des göttlichen Geistes wird den Menschen erst wieder würdig machen, von der Erde auf neue Weise Besitz zu nehmen.

Der Weisheit letzten Schluß aber verkündet nicht der grübelnde Denker, sondern der schauende Dichter. Auf den letzten Blättern seines reichen Lebensbuches legt der vormalige Skeptiker und Epigone mit andächtigem Jubel das Bekenntnis seines schwer errungenen Glaubens ab: „unsere Zeit ist groß, der Wunder voll, fruchtbar und guter Hoffnung.“ Aber noch taumelt sie irr und plaudert wie im Traum, denn noch ist das ermüdet eingeschlafene Herz der Menschheit nicht wieder recht aufgewacht. Das Herz aber ist das Erste und Letzte, das Größte und Tiefste; es lehrt den neuen Weg erkennen, den die Geschlechter der Erde wandeln sollen. Unter dem Herzen aber versteht der Dichter nicht den schlaffen, von der Empfindelei getauften Muskel, sondern das volle, starke Herz, das, vom Atem Gottes und göttlicher Notwendigkeiten durchweht und begeistet, das schöne Weib des Kopfes ist.

Der Dichter der „Papierfenster“ hatte ausgeführt, dem zerrissenen, unglücklichen Friedrich sei schwerlich zu helfen, denn unsere jungen Leute besäßen „keinen Kompaß, wenn der Sturm sie ins wüste Meer verschlagen hat“. Der Dichter der „Epigonen“ kennt bereits diesen Kompaß, aber noch schwankt und zittert dessen Magnetnadel in seiner unsicheren Hand aufgeregt hin und her. Der Dichter des „Münchhausen“ endlich besitzt ihn und weiß ihn recht zu lesen und zu nutzen. Seines genialen Lügenhelden tiefgefühlte Tragik ist es, daß er „kein Herz drinnen“ weiß; der Dichter selbst hat auch die letzten Reifen des seinigen gesprengt, es schlägt stark und frei in seiner großen Dichtung, die selbst vornehmlich ein Werk des Herzens geworden ist. Er nennt seine Zeit einen Kolumbus, und er ist selbst wie der weitschauende Genueser, der mit den Blicken des Geistes das ferne Neuland sieht, der Vorahner einer schöneren Zukunft, und sein stolzer Optimismus, sein unbeirrbares Vertrauen auf die deutsche Art macht ihn zum Seher seines Volkes. Nur noch eine Spanne vom Tode entfernt, läßt er ihm als sein Vermächtnis die köstliche Mahnung und Verheißung: „In das Schiff der Zeit muß die Bussole getan werden, das Herz. Und keine Abweichung muß den Seefahrer irren, wenn die Reise immer

weiter und weiter vordringt. Dann wird nach verzweiflungsvollem Hoffen und Harren plötzlich in einer Nacht vom Schiffe ‚Land!‘ gerufen werden, und die Insel San Salvador wird nächsten Morgens entdeckt daliegen, wild, üppig, mit großen und schönen Wäldern, mit unbekannten Blumen und Früchten, von reinen, lieblichen Lüften überhaucht und umspült von einem kristallklaren Meere.“

„Mag die Welt“, heißt es im 1. Buche des Romans, „uns alles versagen, die Geschichte und die Natur kann sie uns nicht versperren.“ Geschichte und Natur sind des Dichters Leitsterne gewesen und er hat sie auch seinem Volk als Wegweiser aufgestellt. Von früh an, besonders aber im „Alexis“, hat er den Gegenwartswert der Geschichte betont, im „Reisejournal“ das Verhältnis zwischen der Masse und dem Einzelnen, zwischen Volk und Held erwogen. Bereits in den „Epigonen“ hatte er es als die geheimnisvoll verhüllte Aufgabe der Gegenwart bezeichnet, die Geschichte in allen so lebendig zu machen, daß jeder sich auf Jahrtausende zurück wiederfinden und ein Bürger der Vergangenheit werden könne. Und auf ihn selbst und sein Hauptwerk übertragen wir, was er im Roman den Jäger von der alten westfälischen Stadt sagen läßt: „ist es nicht, als ob man den Geist der Geschichte leibhaftig weben und spinnen sieht?“ Sicher rückwärts und vorwärts greifend, verknüpft der ihm eigene, so stark ausgeprägte historische Sinn die lose in der Luft herumflatternden Fäden der verwirrenden Einzelerscheinungen zum festen geschichtlichen Gewebe; er spinnt sich selbst den Ariadnefaden, der aus dem Labyrinth, in das seine Zeit geraten ist, wieder hinausleitet. Und hatte er früher, ohne daß wir hätten widersprechen können, sich selbst des mangelnden Naturgefühls geziehen, hier im „Münchhausen“ ist es auf einmal über ihn gekommen in herrlicher Fülle; in den patriotischen Phantasien des „Oberhofs“, da duftet es wie die frisch umgeworfene Ackerscholle, da treten in vollendeter Wahrheit erschaute und erschaffene Menschen von echtester Stammeseigenart uralten Heimatboden, da atmet uns deutsches Volkstum

in ungebrochener Gesundheit entgegen, da haben ein ganz von einer Empfindung volles Herz, warme Liebe zum Vaterlande, tiefes Naturgefühl und prächtiger dichterischer Realismus uns eine bodenständige und doch zugleich stilhohe Kunst beschert. Was die meisten seiner früheren Werke vermissen ließen, das hat der „Münchhausen": eine Seele. In den Kontrastbüchern des Oberhofs führt uns der Dichter aus den Wirren des humoristisch-satirisch angeschauten Zeitgeisttreibens heraus und zurück: zur Natur, aus der uns immerdar frische Nahrung und neues Blut quillt, zum Vaterländischen, wo allezeit die starken Wurzeln unserer Kraft liegen, zur Geschichte, die uns nach Goethe als Bestes den Enthusiasmus gibt und die uns erzieht für den Staat, das Rückgrat alles sozialen Lebens, zur Arbeit, bei der ja gerade das deutsche Volk in seiner ganzen Tüchtigkeit zu finden ist. Wenn man wohl sagt, der moderne Roman sei der Erbe und Nachfolger des Nationalepos, so muß man auf Dichtungen gleich dieser verweisen. Und wie ist der Dichter mit seinem Stoffe gewachsen; seine Sprache, früher oft unoriginell und ungelenk, hier ist sie urwüchsig, saftstrotzend, quellfrisch in jedem Satze.

Der Stil des Immermannschen Romans ist trotz den romantischen Bestandteilen, die ihm so wenig fehlen wie dem Realismus eines Turgenjew und dem Naturalismus eines Zola, im ganzen als ein realistischer zu bezeichnen. Denn das Romantische, das schon räumlich zurücktritt, stammt aus zweiter Hand und dient in der Hauptsache nur als poetische Zutat, sei es in der äußeren Form, sei es zur Erzeugung von stimmunggebenden Halbtönen; das Realistische ist aber eigentlicher Wesensausdruck des endlich selbständig und seiner selbst sicher gewordenen Dichters. Es ist nicht der geradlinige Vollrealismus, den schon 1832 Willibald Alexis in seinem trefflichen „Cabanis" geboten hatte, aber noch weniger der impressionistische Oberflächen- und Halbrealismus eines Heine. Unhaltbar ist, wie schon früher betont, Cornelius Gurlitts Bemerkung, die Realistik des „Oberhofs" sei nur eine Übertragung des malerischen Genres der Düsseldorfer ins Literarische. Wohl

erkannten wir, daß die Kunst der ihm persönlich so nahe stehenden Schule an Immermanns Entwicklung einen entschiedenen Anteil gehabt, daß auch unter ihrem Einfluß sich sein Stil vom Plastischen zum Malerischen gewendet hat. Die Düsseldorfer Malerei hat dem Dichter die Augen geöffnet und die Sinne geschärft für den Reiz der perspektivischen Linie und Gruppe, für die durch die Fülle der kleinen Züge erzeugte Lebensechtheit, für die Feinheiten der Farbenabtönung und die bildhafte Abgrenzung der Einzelschilderung. Die Ähnlichkeit bezeugt am deutlichsten das eingelegte Spessartmärchen, der von spielerischer Manier nicht freie romantischste Abschnitt des Romans. So wenn der Dichter da „die freie Sicht den Hang hinauf zwischen dunkeln, runden Buchen und oben doch wieder den Kamm der Halde von hohen Stämmen beschlossen" beschreibt: „da weideten rote Kühe und schwangen die Glöcklein, der Tau im Grase gab der Senkung im Sonnenlicht einen silbergrauen Schein, und die Schatten der Kühe und der Bäume spielten darauf Versteckens miteinander." Das ist ebenso malerisch-romantisch gesehen wie die Schilderung: „der ganze Hof schwamm im dem beginnenden roten Abendlichte." Aber anderseits macht sich der Dichter doch offenbar lustig über die pinselnde Kleinmanier der Düsseldorfer, wenn er in seiner Raupach-Parodie umständlich das von den ersten Strahlen des Frühlichts mit allerlei Streifen, Schlaglichtern, Schatten und „seltsamen, aber verstandenen Reflexen" durchsetzte Zimmer beschreibt: „die Wachtstube schien keine wirkliche Wachtstube zu sein, sie war heute mehr, sie war eine gemalte."

Der Dichter ist den Malern geschichtlich weit voraus. Alle süßliche Empfindelei und gefühlvolle Aufhöhung verwirft seine künstlerische Sachlichkeit. Von der Natur des Spessart sagt er in der „Fränkischen Reise", sie sei nicht, was man im Sinne der Touristen eine schöne zu nennen pflege; aber sie sei eigentümlich und das sei für ihn ihre Schönheit. Ganz entsprechend bemerkt er im Roman, die Gegend um den Oberhof sei „durchaus nicht, was man eine schöne nennt", geradeso wie Gotthelf die Liebesszene seiner „Käserei in der Vehfreude" mit einer Landschaftsschilderung einleitet, die alle

herkömmlichen Requisiten einer verlogenen Romantik ironisch beiseite schiebt, um an ihre Stelle einen gesunden und viel wirksameren Realismus zu setzen. Der Münchhausen-Dichter stellt dem ästhetischen Landschaftsgefühl als einem Produkt der Überfeinerung mit nachdrücklicher Zustimmung die robusten Zeiten gegenüber, welche die Stimmung zur Mutter Erde als zu der Allernährerin festhalten und von ihr nichts verlangen als die Gabe des Feldes, der Viehweide, des Fischteiches, des Wildforstes. Gerade darum gibt ihm der Oberhof „eine Empfindung froher Ruhe aller Sinne“, wie sie Prachtgärten und Parks nicht zu erregen vermögen. Solche Wirklichkeitsfreude, gepaart mit künstlerischer Sachlichkeit, ist eben Realismus. Er bedarf zur Veranschaulichung durchaus nicht immer der schildernden Weitschweifigkeit und Detailmalerei eines Scott oder Dickens, eines Otto Ludwig oder Stifter, sondern besagt durch Hervorhebung charakteristischer Einzelzüge oft mehr als durch Häufung und Strichelkunst. Mit wenigen sicheren Linien gibt Immermann wirksam wieder, was er mit klarem Blick geschaut hat. Wie sind wir heimisch auf Schloß Schnick-Schnack-Schnurr und in der mittelalterlichen westfälischen Kleinstadt, vornehmlich aber in der fruchtbaren Börde mit ihren wogenden Kornfeldern und im Gebiete des Oberhofs! Ohne genauere geographisch-landschaftliche Beschreibung und Benennung erscheinen alle diese Örtlichkeiten doch fest lokalisiert und vollkommen individuell; sie sind wirklich, denn sie sind. Wie scharf umrissen steht uns z. B. der lindengekrönte, mit großen Steinen besetzte Hügel vor Augen, auf dem die Feme tagt, und wie ist er zugleich von einer Stimmung umflossen, die aus dem unmittelbaren Gefühl entspringt, nicht ästhetisch erklügelt ist! Und wenige Zeilen genügen, den Platz im Fichtenkamp, wo der Patriotenkaspar lauert, oder den Kreuzweg, an dem er vor langen Jahren des Hofschulzen Sohn erschlagen, vollkommen anschaulich zu machen. Eingehendere Naturschilderung ist um so seltener, als die Landschaft immer nur den Hintergrund abgibt für das, was dem Dichter die Hauptsache ist, die Menschen und ihr Seelenleben. Mit realistischer Eindringlichkeit hält er auch ihre Hand-

lungen fest: der Hofschulze beim Ausbessern des Wagenrades am Amboß oder beim Anlegen seines hochzeitlichen Feierputzes — das wird in prachtvoller Gegenständlichkeit mit ein paar prägnanten Meisterstrichen festgehalten und ist niemals ablenkender Selbstzweck, sondern kommt immer aufs beste der Menschendarstellung zugute.

Ein Ausdruck und Mittel seines realistischen Stils ist es, wenn Immermann, in weit höherem und gelungenerem Maße als in den „Epigonen“, obschon noch nicht mit der vollendeten Stilkunst eines Fontane, seine Personen zwecks ihrer Charakterisierung jeden seiner Herkunft und Eigenart gemäß sprechen läßt. Münchhausens quecksilbrige Phantastik und Semilassos geistreich-blasierte Causerie, des alten Barons landjunkerliche Ungeniertheit und seiner Tochter ätherische Ziererei, des Küsters selbstgefälligen Salbadern und Buttervogels endloses unlogisches Gewäsch — alles spricht seine eigene Sprache, die oft zugleich auch humoristischen Zwecken dient. Vor allem ist die in der Regel so gemessene und wohlgesetzte, an Bibel- und Chronikstil gebildete Sprechweise des Hofschulzen zu rühmen, dessen leidenschaftliche Rede vor Gericht in ihren rohen und sprudelnden Ausdrücken wie ein Waldbach daherrauscht, der über Wurzeln, Knoten und Kiesel strömt. Des Gebrauchs der Mundart, die er ja auch nicht beherrschte, hat sich Immermann mit Recht enthalten. Sparsam nur mischt er einzelne niederdeutsche Ausdrücke ein oder versucht seine Personen aus Württemberg ein wenig schwäbeln zu lassen. Wohl aber schöpft er aus dem Schatz alter Volksreime und Sprichwörter, aus der Formelhaftigkeit und Derbheit der niederen Redeweise und überzieht die Sprache seiner Bauern in Wortwahl und Satzfügung mit einem sehr charakteristischen Edelrost. Er zeigt eine gute Gabe, Geistiges zu versinnlichen und anschauliche Bilder zu finden; manches ausgeführte Gleichnis, so das bei der Störung der Heimlichkeit gebrauchte, mutet homerisch an. Immermann ist zu einem wahrhaft epischen Stil gelangt, eine erzählerische Naturkraft ist endlich durchgebrochen und von der farblosen Papiersprache seiner Anfänge nichts mehr zu verspüren; auch die „Epigonen“ sind hier weit überboten. Ohne

originell sein zu wollen, ist es Immermann doch im besten Sinne. Ob er schlicht realistisch berichtet oder seinem prächtigen Humor die Zügel schießen läßt, ob er den leidenschaftlichen Herzenston oder das Pathos eines hohen Geistes anschlägt, jeder Satz ist von eigener charaktervoller Prägung, ist echt und vollwertig. Bei aller Mannigfaltigkeit im einzelnen herrscht im ganzen ein ruhiger Erzählerton vor und eine epische Behaglichkeit, die doch nicht in ermüdender Umständlichkeit versandet. Der Aufbau des Gesamtwerkes ist ganz selbständig und mit künstlerischen Mitteln bestritten. Durch Herausarbeitung der Höhepunkte wie durch weise Retardationen und schmückendes Beiwerk beweist der Dichter die Reife seiner Stilkunst.

Als humoristischer Roman ist der „Münchhausen“ so etwas wie der deutsche „Don Quixote“, ohne freilich diesen größten Roman der gesamten Weltliteratur an Kunstwert und Ewigkeitsgehalt zu erreichen. Ein nicht immer erfreulicher Einschlag ist der Humor von früh an in Immermanns Dichtung aufgetreten. Als gefährlichste Beimischung der Poesie bezeichnete ihn der „Neue Pygmalion“. Im „Münchhausen“ hat er sich zum Ur- und Grundbestandteil des ganzen Werkes entwickelt und macht seinen Hauptwert aus. Jeder echte Humor beruht als vollgültiges Gegenstück zur Tragik auf einem tiefen Kontrastgefühl. In Gestalt unvereinter Widersprüche hatte dieses Kontrastgefühl Immermann lange gequält und sein Schaffen schwer beeinträchtigt; jetzt endlich ist der Dichter des Widerspruchs zur glücklichen, befreienden Synthese des wahren Humors gelangt. Jeder wirkliche Humorist ist ein Weltüberwinder, und wie Zarathustra dazu gelangt, aus seinen Giften sich seinen Balsam zu brauen, ein durch Leiden zur Reife gediehener Mensch, der, nachdem er selbst gelernt hat, nun auch berufen ist, zu lehren. Solche Höhe hatte der Merlin-Dichter noch nicht erreicht. Wohl aber gilt für den Münchhausen-Dichter das Wort Merlins:

Jetzt erst bin ich ein Priester, und die Hand,
Weil sie von Leiden zuckt, darf Leiden tilgen.

Und jetzt erst prangt — wie Merlin von dem schönen Fürsten der Welt rühmt — in der Falte, die sich wehmutweich um seine Lippen windet, zugleich des satten Herbstes überreicher Schmaus.

Auch bei Immermann erscheint der Kontrast, dem die Blume des Humors entsprießt, in den verschiedensten Formen: als Gegensatz von Schein und Gehalt, Wollen und Können, Anspruch und Leistung, Einbildung und Wert; als Mißverhältnis zwischen dem Ding und seinem Abbild, der Sache und ihrem Ausdruck; als überraschender Abstand zwischen Ursache und Wirkung, Erwartung und Erfüllung, Absicht und Erfolg, insbesondere in der Form eines falschen, unverhältnismäßigen Kraftaufwandes. Humor und Komik, deren Grenzen verschwimmen, lieben es, das Große unerwartet klein und noch mehr das Kleine unerwartet groß darzustellen, Gewichtiges leichthin und Nichtiges mit schwerem Pathos, Lächerliches ernst und Ernstes lächerlich zu behandeln. Kurz überall, wo in einer zum Lachen reizenden Weise eine solche ungleiche Paarung in die Augen springt, ein verwickelter Sachverhalt oder Handlungszwiespalt eine überraschende Lösung findet und das Unzulängliche Ereignis wird, liegt ein Stoff für den Humoristen bereit. Wie er sich zu diesem Stoffe stellt, das hängt von seinem Temperament und seiner Seelenartung, hängt vornehmlich auch davon ab, ob der Geist oder das Gemüt in ihm überwiegt. Er kann sich dem Gegensätzlichen gegenüber mehr kritisch oder mehr zustimmend, mehr verneinend oder mehr bejahend verhalten, den Nachdruck auf das Unterscheidende und Trennende oder auf das auch dem Ungleichartigsten gemeinsame Allmenschliche legen. Der eine Humorist begegnet dem Widerspruch mit einfacher ironischer Feststellung, spottender Ablehnung oder blutiger Geißelung, der andere nimmt ihn als unabänderliches Weltgesetz, mit dem man sich nun einmal abzufinden hat, läßt ihn heiter gewähren oder schenkt ihm gar aus verstehender Duldung und liebevoller Herablassung heraus überlegen lächelnde Zustimmung. So läßt sich ein naiver und ein sentimentalischer, ein idyllischer und ein satirischer Humor unterscheiden. Dieser Dichter erzielt seinen Zweck durch schlichte, aber wirksame

Gegenüberstellung des Ungleichartigen, jener gelangt durch kräftige Unterstreichung des Mißverhältnisses und übertreibende Steigerung zur Burleske. Der eine vereinfacht und verschönert das Weltbild, der andere kompliziert und verhäßlicht es. Beide aber gefallen sich, ob sie nun feiner oder derber geartet und mehr den höheren Humor oder die bloße Komik pflegen, in einer ästhetischen Freude am Unsachlichen und Unnatürlichen, die dem ursprünglichen freien Spieltriebe des Künstlers entspringt.

Jeder Humorist sieht sich einer Kluft gegenüber, mit der er sich so oder so auseinandersetzen muß. Pessimisten wie Swift oder Wilhelm Busch vergrößern sie künstlich und lassen sie als unüberwindlich erscheinen; Optimisten wie Jean Paul oder Gottfried Keller verstehen sie zu überbrücken und die Höhe über den Dingen zu gewinnen, von der aus das Kleine und Kleinliche, das zuerst zu scheinbarer Größe von beängstigender Macht verzerrt erschien, sich in seinen natürlichen Maßen darstellt, neben dem wahrhaft Großen und Wertvollen in sein Nichts zurücksinkt, und bringen die Dissonanz so zur Auflösung. Nur diese letztere Gefühls- und Anschauungsweise ist der wahre oder doch der höchste Humor; er stellt, nach Ernst Elsters Definition, den aus dem Kontrastempfinden erwachsenden Unlustgefühlen auf Grund einer weitschauenden Weltbetrachtung Kontrastgefühle befreiender Lust gegenüber, die jene überwinden und ausgleichen.

Immermanns Humor und Komik im „Münchhausen" ist keineswegs auf einen einzigen Ton gestimmt, sondern sehr vieltönig und vielgestaltig. Zunächst ist sein Humor, wie der gerade der größten Humoristen der Weltliteratur, stark mit Zeitsatire durchsetzt. So bewährt er, namentlich in der Geschichte von den helikonischen Ziegen, etwas vom Geiste des Aristophanes, über dessen Dichtertum Immermann sich in den „Düsseldorfer Anfängen" des näheren ausläßt. Und ebenso berührt sein Humor sich mit Cervantes und Swift, bei denen er unmittelbare Anleihen gemacht hat, leicht auch mit Rabelais, den er während der Arbeit am „Münchhausen" zur Hand nahm. Aber auf der Linie des grobianischen großen Franzosen

oder seines kleineren deutschen Nachahmers Fischart liegt nicht das Beste des Immermannschen Humors; so ergötzlich er sich zuweilen im Bereich der phantastisch-tollen Groteske tummelt, nicht selten verfällt er da auch dem Übertrieben-Gezwungenen und wird abgeschmackt. Noch weniger ist der idealistisch-sentimentale Humor eines Sterne und Jean Paul, welche die lachende Träne im Wappen führen, sein Feld. Auch stellt er im allgemeinen nicht auf das dröhnende Lachen ab wie Jeremias Gotthelf oder auf witzige Pikanterie wie Heinrich Heine. Ebenso ist Immermann in der Nachahmung Tiecks, den sein dem 4. Teil vorangestellter Widmungsbrief als Meister des romantischen Witzes rühmt, durchaus nicht immer glücklich. Am sichersten und erfolgreichsten bewegt er sich in der Mittellage des gemütswarmen humoristischen Genres. Darin steht er Dickens nahe, der um dieselbe Zeit seinen Siegeszug als Humorist antrat, vor allem aber ist er darin der geschichtliche Vorläufer der späteren deutschen Realisten, die sich an ihm geschult haben: eines Gustav Freytag, Fritz Reuter, Theodor Fontane und Wilhelm Raabe, mit denen er die heitere Gesundheit und sichere Wirklichkeitsfreude gemein hat. Gleich ihnen meistert er jene ausgesprochen norddeutsche Drastik, die mit frohem Behagen die natürliche Kleinwelt der mittleren Stände und Lebenslagen ausmalt. Die Geschichte des plötzlich überschnappenden und ebenso plötzlich wieder vernünftig werdenden Schulmeisters, die komischen Auftritte, die der hasenfüßige Küster mit dem vermeintlich tollen Hunde oder beim Schmaus im verfallenen Spritzenhäuschen erlebt, das schnurrige Liebesspiel zwischen dem verstiegenen, aufgedonnerten Freifräulein und dem gefräßigen Bedienten, die vergeblichen Versuche des volksfremden Herrn vom Hofe, sich mit den beschränkten Bauern anzubiedern, oder der alte Baron und Münchhausen, die sich ob ihrer gegenseitigen Grobheiten gerührt in die Arme sinken, das sind humoristisch-komische Szenen von überwältigender Wirkung. Und zwar ist die niedere Situationskomik da stets von der höheren Charakterkomik begleitet. Insbesondere ist Münchhausen selbst keineswegs ein bloßer Spaßvogel, sondern ein wirklicher humoristischer Typus vom Range

eines Schoppe-Leibgeber oder Auch Einer, eines Mr. Pickwick oder Onkel Bräsig.

Zwar ist Reuter der bessere Erzähler, aber an Weite des Weltbildes und Tiefe des Weltanschauungsgehalts übertrifft Immermann ihn sowohl wie Wilhelm Raabe. Er überragt beide durch sein humoristisches Pathos und seinen optimistischen Positivismus. Immermanns Humor geht nicht in der Häufung komischer Charaktere, lächerlicher Situationen und lustiger Sprachwendungen auf, sondern erhebt sich zur Weltanschauung. Der Dichter steht über den Dingen des Tages, mißt sie am Ewigen und weist hinter ihren Schwächen und ihrer Vergänglichkeit mit lebensreifem Ernst und tiefmenschlicher Güte das Große und Dauernde auf, das ihnen zugrunde liegt. An goldlauterer Klarheit wird indessen sein Humor von dem Gottfried Kellers übertroffen.

Es gibt keinen Humoristen, dem nicht die Herrschaft über Stil und Sprache wesentliche Mittel an die Hand gäbe. Auch Immermann hat in dieser Hinsicht die Meisterschaft erlangt. Er weiß vortreffliche humoristisch-komische Wirkungen zu erzielen durch Zusammenkoppelung des Artverschiedenen, steigernde Wiederholung und Häufung, lächerliche Übertreibung und Umschreibung, verblüffende Vergleiche, mimisch-charakterisierende Ausmalung und dergleichen mehr. Ferner bedient er sich mit Glück der eigenartigen Wortwahl und Wortbildung, des Wortwitzes und des Wortspiels; wie hübsch ist es z. B. ausgedrückt, wenn Emerentia „die Wurst unter der Schürze, das Stiftskreuz im Herzen" der Entscheidungsstunde entgegengeht. Auch des alten wirksamen Mittels der komischen Namengebung ist Immermann Herr. Emerentia, Agesel, Buttervogel sind ebenso gut getauft wie der zwölfsilbige südamerikanische Indianerstamm, die lautverwandten Ziegen auf dem Helikon, die Länder Dünkelblasenheim und Hechelkram, das Schloß Schnick-Schnack-Schnurr und das Dorf Hackelpfiffelsberg. Endlich hat Immermann nach dem Muster älterer humoristischer Epiker wie Rabelais, Fischart, Cervantes, Grimmelshausen, Fielding, Scarron, Lesage, — und jüngere wie Reuter sind ihnen darin gefolgt —

seinen Kapiteln längere, in Satzform gegossene Überschriften gegeben, die nicht nur wie bei Jean Paul und Dickens in sachlichen Stichworten den Inhalt zusammenfassen, sondern in sich humoristisch getönt und ein Teil der Dichtung und ihrer komischen Wirkung selbst sind.

Ohne ein barockes, auf Durchbrechung der Form abzielendes Element ist Humor, und zumal der deutsche, kaum zu denken. Das gilt auch von Immermann, in dessen Romantechnik namentlich die romantische Ironie eine große Rolle spielt.

Immermann gibt seinem „Münchhausen" nicht den Gattungstitel eines Romans, sondern nur den ganz allgemeinen einer Geschichte, und zwar einer „Geschichte in Arabesken"; in dem Sinne, wie er schon in den „Epigonen" von einem „mischbunten Arabeskengedicht" gesprochen hatte. Diese lockere Anlage schreibt sich aber nicht mehr wie in den „Papierfenstern" aus technischem Unvermögen her, sondern ist künstlerische Absicht. Das an Umfang geringe, so uneinheitliche epische Erstlingswerk bezeichnet sich zu Unrecht als Roman; die „Epigonen" aber, die nur den Titel „Familien-Memoiren" führen, sind tatsächlich ein wohlangelegter und gutaufgebauter Roman von großer äußerer und innerer Fülle, aus dem nur das 8. Buch störend herausfällt. Von echter, geschlossener Romanform sind auch die Oberhof-Teile des „Münchhausen" und der Arabeskenzusatz bezieht sich auch nicht sowohl auf sie als auf die den Titelhelden des ganzen Werkes behandelnden Abschnitte. Auch diese hätte Immermann wohl in strafferer Kunstform darzustellen vermocht; wenn er sie verschmähte, so war es einerseits das alte Stück Romantikertum in ihm, was ihn auf freiere Bahnen trieb, und zweitens der Humorist, der nach dem Vorbild eines Sterne und Jean Paul der Technik Schnippchen zu schlagen liebt; die anfangs in der Handschrift auftretende Bezeichnung „Schnörkel" für Kapitel zeigt deutlich, daß das Beispiel Jean Pauls vorschwebte.

Der Begriff der Arabeske begegnet vielfach in der romantischen Kunstlehre und ist aus ihr der Dichtung geläufig und vertraut

geworden. Er stammt aus der bildenden Kunst und Goethe hat 1789 im „Teutschen Merkur" an der Hand seiner italienischen Beobachtungen und Studien „Von Arabesken" gehandelt. „Fröhlichkeit, Leichtsinn, Lust zum Schmuck", so sagt er hier, „scheinen die Arabesken erfunden und verbreitet zu haben." Sie sind so recht ein Ausfluß und Ausdruck des künstlerischen Spieltriebs, dem die Klassiker, durch Kants Ästhetik beeinflußt, gern nachgegangen sind und den sie zu noch eingehenderer Untersuchung und Pflege an die Romantiker weitergegeben haben. Friedrich Schlegel ist auch da als Theoretiker vorangegangen. Im dritten Bande des „Athenäums" erklärt er die Arabeske für die „älteste und ursprüngliche Form der menschlichen Phantasie" und (ebenda in dem „Brief über den Roman") für eine „ganz bestimmte und wesentliche Form oder Äußerungsart der Poesie". Er stellt die Arabeskenform geradezu als die eigentliche Form der nach ihm eigentlichsten romantischen Gattung, des Romans, und insbesondere des humoristischen Romans hin; sie wird ihm zum Hauptkunstmittel der souverän mit den Dingen umspringenden romantischen Ironie. Die „Lucinde", der „Ofterdingen", Brentanos „verwilderter" Godwi-Roman, sie alle weisen in der dichterischen Gesamtstimmung wie in der willkürlich schweifenden Formgebung diesen Arabeskenstandpunkt auf. Tieck gibt dem neunten Bande seiner Schriften den Sammeltitel „Arabesken" und Kerners „Reiseschatten" lassen einen aufklärerischen Professor gegen die Arabeske eifern; Heine erklärt im Zueignungsbrief seiner „Lutezia", er werde den Betrieb seiner Berichterstattung durch Arabesken erheitern, und will in seinem Faust-Ballet des Helden erstes Zusammensein mit Mephistophela als eine „ungeheuerliche Arabeske" dargestellt sehen.

Immermann verleugnet seine Herkunft von der Romantik nicht, wenn auch er so oft die Arabeske als abwechslungsvolle erheiternde Zier und buntes Märchenrankenwerk preist: in der „Schule der Frommen", im „Alexis", im „Kaiser Friedrich II.", in der „Ghismonda". Zu der literarischen Anregung kommt bei ihm auch noch die malerische der Düsseldorfer Schule, die so wohlig im anmutigen

oder phantastischen Schnörkelspiel ihrer Spätromantik schwelgt. Zumal der Einfluß Adolf Schrödters darf nicht übersehen werden, der seine geistreiche Arabeskenneigung gerade an humoristischen Stoffen wie dem „Don Quixote", dem „Eulenspiegel" und dem Münchhausen-Volksbuch in Immermann sehr werten Ätzblättern glücklich erprobte. Albrecht Dürer war den Düsseldorfern ein teures Vorbild. Immermanns Dürer-Festspiel zeigt den Meister bezeichnenderweise mit den reizenden Randzeichnungen zum Gebetbuch des Herzogs Ernst von Bayern beschäftigt und läßt Pirkheimer bei deren Betrachtung ausrufen:

In Arabesken schüttet Ihr zerstreute Glieder.
O wohl dem Künstler, welcher spielt,
Nicht immerdar nur nach dem Höchsten zielt!
Die rechte Kunst vergleiche ich dem Lenze,
Der ringt in heil'gen Schöpfungswehen:
Das All soll aus dem tiefsten Grund erstehen;
Doch drüber wehen tausend leichte Kränze.

Ist das nicht förmlich ein Programm und eine Kennzeichnung seines damals noch ungebornen Münchhausen-Romans, der tiefsten und ernstesten Gehalt mit dem leichten und heiteren Rankenwerk einer üppigen Phantasie umkleidet?

Wie die Romantik überhaupt nicht bloß eine einmalige Schule, sondern eine Grundströmung der Kunst ist und zuzeiten immer wieder einmal an die Oberfläche tritt, so gibt es auch eine romantische Ironie, lange bevor dieser Begriff von der Schlegelbrüderschaft geprägt worden ist. Ihr Wesen besteht darin, daß der Dichter, weit entfernt von der demütigen Empfindung, nur sterbliches Gefäß für eine höhere Eingebung zu sein, vielmehr in selbstherrlichem Subjektivismus sein Verhältnis zu seiner Dichtung als das des Schöpfers zu seinem Geschöpf auffaßt und immer von neuem dadurch betont, daß er den Schleier der künstlerischen Illusion absichtlich lüftet und dem Leser Blicke in seine Werkstatt und auf sich selbst als schaffenden Meister eröffnet. Während sonst der Dichter im allgemeinen hinter seiner Dichtung verschwinden will,

tritt der romantische mit Vorliebe aus ihr heraus. Er stellt sich selbst als ihren Verfasser vor oder greift gar als mithandelnde Person in sie ein, um mit den Figuren seiner Erfindung wie mit lebenden Menschen zu verkehren und an ihrem erdichteten Tun und Leiden teilzunehmen. Er spricht im Buche selbst von eben diesem Buche und dessen Entstehung, von seiner eigenen schriftstellerischen Tätigkeit an ihm, er läßt den Leser an seinen technischen Erwägungen teilnehmen, begründet und entschuldigt sein Vorgehen im einzelnen und vertraut ihm seinen angeblichen Ärger mit Verleger, Setzer, Drucker und Buchbinder an; er äußert sich des weiteren über sein Leben und Schaffen im allgemeinen, zieht frühere Schriften seiner Feder an, kurz tritt in ein künstliches Vertrauensverhältnis zu seinem Leser. In den „Wanderjahren" belehrt Goethe diesen über die typographische Einrichtung seines Buches, in „Le rouge et le noir" verkehrt Stendhal mit seinem Verleger und in den „Vagabunden" weist Holtei — um nur einen für viele zu nennen — vorgebliche Zutaten seines Setzers vor. Dergleichen liebt insbesondere der humoristische Roman; das bezeugen Cervantes und Lesage, Smollet und Sterne, von Deutschen Wieland, Thümmel, Musäus, Hermes, Knigge, Johann Gottwerth Müller und namentlich Jean Paul. Aber der rechte Tummelplatz für diese Neigung ist doch die eigentliche Romantik von Tieck bis zu Chamisso, Eichendorff, Hauff und Heine, und romantisch geartete Spätere von Byron bis Liliencron und Eulenberg haben sie fortgepflegt bis auf den heutigen Tag. Kaum einer aber hat sie weiter getrieben als Brentano im „Godwi" und E. T. A. Hoffmann im „Kater Murr". Unter beider unmittelbarem Einfluß steht auch Immermann. Hatte er schon in seinen „Papierfenstern" von ebendiesem Buche gesprochen und im Entwurf zu seinem geplanten „Schwanenritter" bemerkt: „die Person des Rhapsoden kommt mit in Anschlag", hatte er bereits den „Epigonen" eine erdichtete Korrespondenz des Herausgebers mit dem Arzte einverleibt, so druckt er im „Münchhausen", der das alles weit überbietet, einen Briefwechsel mit seinem denkenden Buchbinder mit ab. Und nachdem

er sich schon im „Reisejournal“ eine Rolle als Mitwirkender in der eingelegten russisch-kurländischen Novelle zugeschrieben und sich in den „Epigonen“ unter die Gestalten seiner Phantasie gemischt hatte, tritt er im „Münchhausen“ in ganzer Person und mit vollem Namen auf den Plan. So nimmt Sebastian Brant selbst als Büchernarr in seinem „Narrenschiff“ Platz, so erscheint im „Tom Jones“ Fielding persönlich auf der Bildfläche, so fügt Wieland seinem „Don Sylvio“ ein Kapitel ein, „worin der Verfasser das Vergnügen hat, von sich selbst zu reden“. Jean Paul ist mithandelnde Person in der „Unsichtbaren Loge“ und im „Hesperus“, Tieck im „Zerbino“ und in der „Verkehrten Welt“. Grabbe setzt sich sogar ins Personenverzeichnis seines Lustspiels „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, in den bereits erwähnten „Vagabunden“ ist auch vom „alten Holtei“ die Rede (wie im „Malade imaginaire“ von Molière) und in der „Stromtid“ tritt „Herr Reuter“, in der „Blechschmiede“ Arno Holz auf.

Der „Münchhausen“-Dichter aber geht noch weiter. Im 5. Kapitel des 6. Buches erscheint plötzlich auf Schnick-Schnack-Schnurr ein „korpulenter Mann im braunen Oberrock“, der kein anderer ist als der „bekannte Schriftsteller Immermann“. Auf einer Ferienreise nach den Externsteinen begriffen, sucht er — wie Brentano seinen Godwi — den Helden der Geschichte auf, um ihm entscheidende Mitteilungen zu machen. Er tritt für eine Reihe weiterer Kapitel als führende Hauptperson in die Handlung des Romans ein. Nach einer sehr ernsten Unterredung, in welcher der Schöpfer das sich auflehnende Geschöpf seiner Phantasie streng zurechtweist, rettet er den von allen Seiten verfolgten Freiherrn, den er auf Grund des Verlagsvertrags mit Herrn Schaub in Düsseldorf doch nicht vorzeitig untergehen lassen könne, aus den Händen der Polizei.

„Der Schriftsteller, welcher seinen Namen zu dieser Arabeskengeschichte hergegeben hat, weil eben kein anderer zu finden war“, spielt wie in seinen früheren Romanen wieder nur den Herausgeber und schiebt als solcher Anmerkungen und Zwischenbetrach-

tungen in die Erzählung ein. Er wendet sich, vielfach in der ersten Person, an seine Leser, redet sie „meine Teueren" an, schaltet sogar ein kurzes Zwiegespräch zwischen sich und einer ungenannten „Gnädigen" ein und macht sich über eine „Leserin von Gemüt" lustig. So sucht er ein persönlich-gemütliches Verhältnis zu seinem Publikum herzustellen. Er macht Vereinbarungen mit ihm, läßt es an Entstehung und Fortgang „dieser Geschichte" teilnehmen, erinnert es an Voraufgegangenes, gibt ihm Zusicherungen für später, stellt ihm Bedingungen und bittet es um Geduld und freundliches Vertrauen. Namentlich macht er in zahlreichen Regiebemerkungen den Leser zum Mitwisser der Schwierigkeiten, mit denen seine „Autorfeder" zu kämpfen habe. Wie schon in den „Epigonen" und nach der Weise so vieler Epiker von den ältesten Zeiten bis auf seinen Zeitgenossen Walter Scott setzt sich Immermann für die Tatsächlichkeit seiner Erzählung ein und beruft sich auf seine angeblichen Quellen. Er bedauert, „wie undichterisch das klingen mag", berichten zu müssen, daß auf der Hochzeit Bier und nicht Wein getrunken worden sei. Er erklärt, gewisse Abschnitte des Verlaufs, die „leider durch das Sieb der Geschichte gefallen" seien, schuldig bleiben zu müssen, gibt vor, manches selbst nicht zu wissen und daher auch nicht verraten zu können, oder sichert sich durch ein „wenn die Geschichte die Wahrheit sagt". Er gibt zur Erklärung eines Geschehnisses gewissenhaft zwei verschiedene ihm vorliegende Berichte wieder oder setzt, „was erfunden in einem Gedichte zu den größten Fehlern gezählt werden würde", zwei Motive gleichzeitig in Bewegung. Gewisse Unstimmigkeiten läßt er, wie schon in den „Epigonen", einfach mit der Begründung stehen, seine Personen hätten sich nun einmal so geäußert, sich geirrt oder versprochen. Ein anderes Mal beantwortet er ein mit Fug eingewandtes Warum? mit der ausweichenden Bemerkung, es hätten sich wohl schon größere Unwahrscheinlichkeiten zugetragen. Statt der ausführlichen Nacherzählung abgehaltener Gespräche begnügt er sich mit einer „notdürftigen" Zusammenfassung ihres Inhalts. So bevormundet er bald den Leser, bald zieht er ihn als tech-

nischen Beirat heran. Nicht selten sind Wendungen wie: während die eine Gruppe der handelnden Personen dies oder jenes treibt, wollen „wir" uns einer anderen anschließen; besonders drastisch liegt der Fall im 8. Kapitel des 6. Buches: „unsere Erzählung hat dringende Geschäfte in Münchhausens Zimmer, sie fixiert daher den Bedienten Karl Buttervogel und den alten Baron Schnuck im Herabstürzen von der Treppe und läuft zum Freiherrn, wo sie in dem engen Stübchen vor den vielen Menschen, die es inzwischen erfüllt haben, kaum noch ein Unterkommen finden kann." Das sind Motive und Wendungen, in denen sich später Wilhelm Raabe, gewiß nicht unbeeinflußt von dem „Münchhausen"-Dichter, gar nicht genug tun kann. Und ebenso folgen Raabe und Freytag darin Immermann, aber auch gemeinsamen Vorgängern wie Fielding, George Sand, Jean Paul, daß sie ihre Kapitel gern mit ziemlich ausgedehnten Betrachtungen allgemeiner Natur beginnen. Immermann bringt vielfach durch den Mund seiner Figuren persönlichste Überzeugungen und Ansichten an den Mann, aber deren Reden sind nicht, wie in Gutzkows Tendenzromanen, störend in die Dichtung hineingestopfte Leitartikel, sondern sie sind durch die Charaktere und die Anlage der Handlung in der Regel wohl motiviert, haben neben ihrem sachlichen Eigenwert auch ihre gute funktionelle Bedeutung im Gefüge des Kunstwerks.

Es fehlt im „Münchhausen", der einmal vom Verfasser selbst über den grünen Klee gerühmt wird, nicht an Selbstironie, so, wenn der Dichter eine in der Erzählung eintretende Pause als „lang und lastend wie die vorstehende Periode" bezeichnet oder durch Lisbeth sein Spessartmärchen beanstanden läßt. Aber naturgemäß ist in einem satirischen Werke die Ironisierung anderer die häufigere. Die Auffindung des Kindes Lisbeth gibt Anlaß, den Unwahrscheinlichkeiten des Abenteuerromans eins auszuwischen, und im Hinblick auf die Novellen von Steffens wird der „unordentlichen Schreibart", die auf falsche, unkünstlerische Spannung ausgeht, ein ironisches Lob erteilt. Immermann bedient sich ihrer in satirischer Absicht gleich anfangs selbst, indem

er völlig äußerlich seinen Roman mit den Kapiteln 11—15 beginnen und die Kapitel 1—10 ihnen folgen läßt; der Buchbinder des Manuskripts habe, so erklärt er, zur Erhöhung der Spannung eigenmächtig, aber mit sehr richtigem Blick diese Umstellung vorgenommen. Es ist das ein (übrigens nicht von vornherein vorgesehener) Hieb gegen Pückler, dessen überhaupt von Immermann stark mitgenommene „Briefe eines Verstorbenen" mit dem 25. Brief anheben und im Vorwort die besonderen — nebenbei bemerkt von Goethe als Rezensenten gebilligten — Gründe für diese Originalitätshascherei auseinandersetzen. Auch E. T. A. Hoffmanns Kreislerbiographie, die in so toller Jongleurtechnik mit den Lebenserinnerungen des Katers Murr durcheinandergewirbelt ist, setzt mit einem Bruchstück aus dem 3. Teil ein, und vielleicht ist Immermanns nicht unbedenklicher, jedenfalls recht folgenschwer gewordener Entschluß, seinen eigentlichen Münchhausenroman mit der Oberhofgeschichte zu durchschießen, von Hoffmann nicht unabhängig.

Satirisch-humoristischer Absicht dienen auch viele Einlagen des Romans wie der doppelte Briefwechsel des Herausgebers mit seinem Buchbinder und die Tagebucheintragungen Emerentias und Buttervogels. Ferner enthält das Buch Briefwechsel zwischen Münchhausen und Emerentia, Oswald und Ernst, Schreiben Lisbeths an den Diakonus und des Erbprinzen von Dünkelblasenheim an Münchhausen, die alle technisch gut begründet und vernietet sind. Dagegen sind ganz persönliche Zutaten des Menschen Immermann der zwischen Buch 6 und 7 eingeschobene Widmungsbrief an Tieck und die beiden Briefe am Schlusse des ganzen Werkes.

Eine entbehrliche, beinahe störende erzählende Einlage ist das Waldmärchen, während Münchhausens große Ich-Erzählungen: die historische Novelle von sechs verbundenen kurhessischen Zöpfen, das Fragment einer Bildungsgeschichte, die Poltergeister in und um Weinsberg zwar durch das Grundmotiv von Münchhausen, dem Geschichtenerzähler, technisch motiviert, aber zum Teil zu weit ausgesponnen und zu langfädig geraten sind, um nicht den Fortgang der Handlung empfindlich zu verzögern. Denn der „Münchhausen"

ist nicht eine durch eine Rahmenerzählung verbundene Sammlung von Einzelgeschichten wie „Tausendundeine Nacht“, das „Dekamerone“ oder Brentanos „Rheinmärchen“. Seinen Entwürfen und Skizzen zufolge hatte Immermann noch eine große Anzahl weiterer Einschübe und Einzelmotive geplant; daß er sie schließlich fallen ließ, bezeugt seine weise Selbstbeschränkung.

Den Freiheiten und Willkürlichkeiten im ganzen und großen entspricht des Dichters Stil mit seinen Bezügen, Rückblicken, Seitenblicken und Einschachtelungen im einzelnen und kleinen. Beides findet sich sehr überwiegend im Münchhausen-Teil, aber doch hie und da auch in den viel objektiver gehaltenen Oberhof-Abschnitten, in denen der Verfasser z. B. gleichfalls nicht selten in der ersten Person spricht. Erscheinen auch die „Epigonen“ im ganzen geschlossener und ausgeglichener, so wäre es doch recht voreilig und pedantisch, sie darob dem „Münchhausen“ als Kunstwerk überzuordnen. Dieser ist nun einmal, im Gegensatze zu dem in der Hauptsache ernsten früheren Werke, ein humoristischer Roman, für den eine freie Technik nicht nur erlaubt, sondern beinahe Gebot ist, und Immermanns so oft aus der Rolle fallender Subjektivismus und seine Bocksprünge der Laune sind grundsätzlich mitnichten als künstlerische Unzulänglichkeit aufzufassen, sondern als künstlerische Absicht, die ihren humoristischen Zweck ja auch meist trefflich erreicht. „Ein Teufelskerl, der Münchhausen!“ ruft der alte Baron aus. „Man muß ihm nach, man mag wollen oder nicht! Im Anfang stemme ich mich jederzeit gegen seine Geschichten, aber ehe ich mich dessen versehe, haben sie mir die Schlinge über den Kopf geworfen und nehmen mich mit fort.“ Der höherstehende Leser stimmt dem bei und findet auch diesem künstlich „verwilderten“ Roman gegenüber mit Tiecks „Verkehrter Welt“ eine gute Verwirrung mehr wert als eine schlechte Ordnung; er sieht hinter aller Tollheit die Methode. Der schlichte Durchschnittsleser freilich, dem sich Werke von so kühner Absonderlichkeit überhaupt entziehen, mag mit dem Schulmeister klagen: „Herr

von Münchhausen beginnen zu erzählen; dann fangen wieder andere Personen an, in diesen Erzählungen zu erzählen; wenn man nicht schleunig Einhalt tut, so geraten wir wahrhaftig in eine wahre Untiefe des Erzählens hinein, worin unser Verstand notwendig Schiffbruch leiden muß.“ Geradeso liebt es die romantische Komödie, im Stücke selbst wieder ein Stück darzustellen, ja wohl in diesem zweiten noch ein drittes und so dem armen Zuschauer oder Leser eine zwei- bis dreifache Bühnenillusion zuzumuten.

In der Tat hat die kühne Arabeskentechnik leider Immermanns Meisterwerk von jeher als Ganzes schwer verdaulich und der breiten Masse des Volkes kaum genießbar gemacht. Und was die Schwierigkeit noch sehr beträchtlich erhöht, das ist die Kommentarbedürftigkeit des Romans. Eine voraussetzungslose Lektüre ist fast unmöglich, und es gehört eine ausgedehnte Belesenheit in der zeitgeschichtlichen Literatur dazu, um insbesondere auch der Satire folgen zu können. Einem Paralipomenon zufolge scheint der Dichter selbst schon die Abfassung eines Schlüssels zu seinem Werk flüchtig ins Auge gefaßt zu haben. Bereits wenige Wochen nach Erscheinen des ersten Bandes schrieb Adolf Stahr, es gehöre schon jetzt eine genaue Bekanntschaft mit der Gegenwart dazu, um alle Beziehungen augenblicklich gegenwärtig zu haben, und nach fünfzig Jahren würden die „gelehrtesten Kommentatoren vollauf zu tun haben, wenn sie dieser Aufgabe nur einigermaßen Genüge leisten wollten“. Selbst Immermanns gebildete Gattin und Biographin hatte nach der Aussage ihres Enkels „nur sehr geringe Kenntnisse von der Satire ihres Mannes“ und im Jahre 1874 lehnte des Dichters vertrauter Freund Freiligrath die Aufforderung, einen Kommentar zu verfassen, entschieden ab: „eine Menge von Anspielungen sind mir bis auf den heutigen Tag dunkel geblieben (sie waren es schon, als der Roman erschien).“ Und trotz den Vorarbeiten von Strodtmann, Koch, Richard M. Meyer, Deetjen und dem Verfasser des vorliegenden Buches (der sich weitere Beiträge zur Lösung dieser Aufgabe auf Grund sehr

umfänglicher Materialsammlungen vorbehält) ist der so notwendige Kommentar bis jetzt noch nicht zustande gekommen.

Immermann war zeit seines Lebens ein gewaltiger Leser und gestand noch spät, in einer Bibliothek Tantalusqualen zu fühlen. Noch während er las, zuckte ihm schon die Hand zu schreiben; die Bücher schoben leicht papierene Wände zwischen ihn und die lebendige Welt — was Wunder, daß er anstatt dieser nur zu oft jene auf seine Art abschrieb.

Ein verhängnisvolles Gebrechen des Satirikers Immermann besteht darin, daß er sich auch zu den kleinen und kleinsten Tagesangelegenheiten herabläßt, denen wir heute nicht mehr nachkommen können und wollen. Nichts veraltet ja schneller als gerade die Satire; sie stirbt, bemerkt Gutzkow in den „Rittern vom Geiste", mit ihrem Gegenstande. Nur der Gelehrte kennt noch die stofflichen Grundlagen der Aristophanischen Komödien, bei der Ausdeutung von Rabelais' „Gargantua" sind wir sogar über die Haupttendenzen noch im unklaren, ja heut schon wissen wir nicht mehr von allen Xenien Goethes und Schillers, worauf sie zielen. Swifts „Gulliver", die herbste, fürchterlichste aller Satiren, lebt nur noch als lustiges Kindermärchen, und wie wir seit Benfeys Pantschatantraforschungen das Märchen als internationales Gemeingut zu betrachten gelernt haben, so gehören auch gewisse Motive der Satire zum eisernen Bestande der Weltliteratur, aus dem wieder und wieder die verschiedensten Nationen ihre Anleihen machen. So hat sich auch Immermann an Aristophanes angelehnt, dessen „Frieden" er das Roß des Trygaios für sein Helikonidyll entnimmt. Die in den „Don Quixote" eingelegte Dorfgeschichte von Camacho ist für die Oberhof-Partien vorbildlich geworden, und die Rechtsfälle, die der Statthalter Sancho Pansa so weise entscheidet, erscheinen in denen des Luftstein-Syndikus nachgebildet. Die Luftsteine selbst und das Motiv der Bücherschlacht zwischen Görres und D. Fr. Strauß hat Swift hergeliehen, und wie Lesages Gil Blas dient Münchhausen in seiner Jugend auch als Küchenjunge. Andere Entlehnungen und Anlehnungen stammen aus Wielands „Don

Sylvio von Rosalva“, Tiecks „Hexensabbath“, Johann Gottwerth Müllers unbedeutendem komischen Roman „Siegfried von Lindenberg“, Rückerts „Makamen des Hariri“ — und mit alle dem ist immer noch nur ein Bruchteil der Immermannschen Quellen bezeichnet. Des Dichters Nachlaß mit seinen bogenlangen Buchauszügen und Lesefrüchten sowie das handschriftliche Verzeichnis seiner Bibliothek weisen uns manche Spur. In erster Linie sind die Unterlagen seiner Satire natürlich den Werken der Betroffenen selbst entnommen, also den Büchern von Pückler, A. v. Humboldt, Görres, Raupach, Gutzkow, Karl Witte dem Vater, Justinus Kerner und Eschenmayer. Literarische Quellen allgemeiner Art, deren Kenntnis oder Nichtkenntnis für den ästhetischen Genuß des Romans gleichgültig ist, sind u. a. Wigands „Femgericht Westfalens“, Kindlingers „Münsterische Beiträge“, Justus Mösers „Patriotische Phantasien“; für seines Helden phantastische Projekte hat der Dichter z. B. auch Erdmanns Journal für praktische Chemie ausgezogen.

Indessen darf man doch bei aller literarischen Abhängigkeit Immermanns nicht verkennen, daß er das Meiste und Beste seines Werkes aus sich selbst geschöpft hat und daß der „Münchhausen“ wie jedes echte und große Kunstwerk von den Persönlichkeitswerten seines Verfassers durchtränkt ist. Auch die satirische Ablehnung des Zeitgeistes, und, mehr noch als sie, die Herausstellung des wahren Geistes der Zeit sind dem Dichter Herzenssache und Ausdruck seiner innersten Weltanschauung. Nicht nur in der Person Münchhausens, dem er sich ausdrücklich wenigstens zur Hälfte gleichsetzt, sondern auch in der des Diakonus, des Hofschulzen und nicht zuletzt als der bekannte Dichter Immermann spricht er sich selbst aus, und ein Stück Selbstporträt steckt ferner in dem eifrigen Altertumsliebhaber und in dem für alles Geschichtliche so lebhaft eingenommenen Richter des letzten Buches. Ebenso sind die geschilderten Landschaften und Örtlichkeiten solche, die dem Verfasser persönlich vertraut geworden sind: das Westfalenland mit seinen Heiden, Kamps und Höfen, das mittelalterlich befestigte Soest, dessen ehrwürdiges Stadtbild und dessen herrliche gotische Kirche Maria zur Wiese mit

ihrer Krypta uns so liebevoll ausgemalt entgegentreten, Dortmund mit dem historischen Freistuhl, den der Dichter eigens in Augenschein genommen und nachgebildet hat, des weiteren der Spessart und Schwaben, Kassel und Würzburg und das eigenartige Holland, das ihm die Reise des Jahres 1834 nahegebracht hatte.

Vor allem aber hat das große entscheidende Liebeserlebnis des reifen Mannes auch seinem reifsten Werke Richtung und Gehalt gegeben. „Im Herzen müssen sich die Menschen erst wieder fühlen lernen, um den neuen Weg zu erkennen“, heißt es in dem angehängten Brief an die Braut. Aus der spät erlangten persönlichen Liebesbefriedigung erwuchs ihm erst der rechte Sinn für die große güte- und weisheitsvolle Welt- und Menschenliebe, die seine Dichtung atmet. Erst nachdem er sich selbst von den Schlacken zeitlicher Bedingtheit befreit und durch ein reines Herzensglück zu den Höhen reinerer, tatenfroherer und hoffnungsreicherer Menschlichkeit emporgeführt sah, vermochte er als Künstler darzutun, wie aus allem Schutt und Moder einer wüsten und wirren Gegenwart die edle Blume einer schöneren Zukunft erblüht. War der Roman dem Dichter anfangs nur ein großes Sammelgefäß gewesen für alles, was der Satiriker auf dem Herzen hatte, so erweiterte sich der Rahmen während der Arbeit, der ganze Mensch wurde in Mitleidenschaft gezogen und der „Münchhausen“ damit das von einem starken Pulsschlag beseelte Lebenswerk Immermanns, sein „Faust“, seine „Divina Commedia“. Mählig schlug in dem Boden, den der Witz erobert hatte, das Gemüt Wurzel. Erst als die Liebe zu Marianne ihm eine neue Jugend bescherte, entfaltete der Dichter voll seine Schwingen; erst jetzt entsteht der zweite, positive, der nur und wahrhaft poetische Teil des Werkes, der Oberhof. So ist es der Braut zu danken, daß der „Münchhausen“ nicht bloße Negation geblieben ist wie Swifts Hauptwerk, sondern zugleich aufbauend geworden ist im höchsten Sinne. An der Hand von Immermanns Briefen an Marianne, aus denen ganze Sätze in den Roman übergegangen sind, läßt sich ersehen, wie sie der schönsten Gestalt der Dichtung, der blonden Lisbeth, bis in kleinste Züge hinein, bis zu

der zu kurzen Oberlippe, unter der die Zähne sichtbar werden, ihre Eigenart, insbesondere ihre innerliche Eigenart geliehen hat. Auch Immermannsche Verse an die Geliebte erscheinen der Heldin zugeeignet. Durch die Braut ist ihm, wie der Dichter selbst erklärt, die „rauhe und ungestüme Lippe" gelöst und strömt über von tiefem Glück und heißem Herzensdank. Ihr ist es zum guten Teil zu danken, wenn den leuchtenden, saftvollen Farben seines echten Freilichtgemäldes so wenig Konventionelles und Abgebrauchtes anhaftet.

Aber auch sonst hat Immermann vielfach unmittelbar nach dem Leben gezeichnet. Das Urbild Agesels war ihm vor Jahren auf seiner Ahr- und Lahn-Reise begegnet und er erfüllte jetzt den Wunsch seines damaligen Weggenossen, dessen Lautiermethode nicht die Zufriedenheit seiner Oberen gefunden hatte, mit humoristischer Feder doch einmal das trübe Los eines Elementarschullehrers zu behandeln. Ebenso kennen wir die lebenden Modelle zum Diakonus, zum Sammler, zum Hauptmann, zum Herrn vom Hofe, zum Patriotenkaspar und namentlich zum Hofschulzen. Es war dieses der durch seine Achtbarkeit und seine glückliche Hand weit angesehene, damals bereits verstorbene Großbauer und Schulze Ewald in Mackingsen bei Soest, von dem Freund Sybel dem Dichter viel hatte erzählen müssen. Und auch Sybels Gattin wurde zu einer wertvollen Mitarbeiterin an Immermanns Werk. Immer wieder mußte sie, zum Teil auch mit den Erinnerungen ihres Mannes, Beiträge zusteuern, die uns in großen Frage- und Antwortbogen vorliegen. Wie Goethe in den „Wanderjahren" fast wörtlich die von Heinrich Meyer erbetenen umfangreichen Mitteilungen über die Schweizer Spinn- und Webeindustrie benutzt hat, so gingen lange Niederschriften der Frau von Sybel Satz für Satz in den „Münchhausen" über, und zwar ihre lebhaften Schilderungen westfälischer Bräuche, namentlich des Verlaufs einer Bauernhochzeit. Bis ins einzelne beschreibt sie dem aufhorchenden Freunde die Tracht, nicht nur wie sie im Kreise des Oberhofs herkömmlich ist, sondern auch, wie sie „nach eingezogenen Erkundigungen bei modeverständigen Damen" sich für die Weltdame Clelia am besten schicken würde. Denn auch noch

andere Personen zog sie zur mittelbaren Mitarbeit an dem Roman heran; das beweist der lange Brief eines Pastors aus Unna, der genauen Bericht erstattet über die traditionelle Fahrt des Pastors und des Küsters zur Entgegennahme der ortsüblichen Abgaben. Alles das hat Immermann zum Teil wortwörtlich übernommen, und wir begreifen jetzt, wie der Magdeburger die Welt der roten Erde so genau und farbig zu schildern vermochte, als sei er selbst Westfale.

Trotz solchen Vorzügen blieb auch Immermanns größtem Werke der verdiente Erfolg versagt, vornehmlich weil man sich mit den Launen seiner Technik und dem Übermaß an teilweis gar nicht verständlicher Satire nicht abzufinden wußte. Zwar schrieb Campe an Heine, als der Verfasser nach dem Erscheinen des ersten Teils zu kurzem Besuch in Hamburg geweilt hatte: „seine Sachen in Prosa finden mehr Beifall und damit wird er sich heben", aber dieser Beifall war beschämend spärlich und auch nicht von fern erreichte der „Münchhausen" den ungeheuren ideellen Erfolg Jean Pauls oder den fast beispiellosen materiellen Fritz Reuters; er blieb darin noch hinter Wilhelm Raabe zurück. Von Anfang an war die Stellung, die man nahm, scharf geteilt. Schon seinem zweiten Bande schickte der Dichter, der selbst von dem westfälischen Teil mehr zu halten erklärte als von dem satirischen, die Anmerkung vorauf, daß sich die ihm bis jetzt bekannt gewordenen Leser des Werkes in solche scheiden, welche den Münchhausen, und in solche, welche den Hofschulzen mögen. Die ersten waren und blieben stark in der Minderzahl. Zu ihnen zählt z. B. der junge Spielhagen; dagegen fand Hebbel — und Grisebach bediente sich später desselben Ausdrucks — den satirischen Teil „ungenießbar", während er den „Oberhof" des höchsten Lobes wert erachtete. Ähnlich entschied sich Devrient. Schiefe Urteile äußerten u. a. auch Dorothea Tieck, Lenau, Arnold Ruge, und daß die persönlich Betroffenen wie Pückler, Bettina und D. Fr. Strauß (der Immermann im Herbst 1838 in Düsseldorf kennen gelernt hatte) dem Werke nicht gerecht

wurden, kann nicht allzusehr wundernehmen. Nur die Jungdeutschen urteilten, obwohl selbst satirisch mitgenommen, erfreulich unbefangen und verständnisvoll, in erster Linie Heinrich Laube in einer großen und lichtvollen Besprechung der Hallischen Jahrbücher von 1840. Mit Recht fragte er: „wo sind die Trompetenstöße der Schriftwelt, wo sind die Feierlichkeiten des Empfanges für eine so seltene, oft beschworene Erscheinung?“ Gleich Immermann selbst sah auch er in den idyllischen Abschnitten den eigentlichen Roman und die künstlerische Grundlage. Dagegen hatte er der Satire mancherlei vorzuwerfen, namentlich daß sie nicht in den Hauptteil hinein-, sondern sich nur neben ihm abspiele. Sein Wunsch, der Dichter möge bald durch eine Umarbeitung die beiden Teile fester miteinander verkitten, wurde schon durch dessen raschen Tod hinfällig. Immermann erlebte auch keine zweite Auflage, und als die erste vergriffen war, scheute der Verleger zunächst das Wagnis einer neuen, die denn aber doch 1841 herauskam. Da das Publikum es fast ausschließlich mit dem Oberhof hielt und Literarhistoriker wie Julian Schmidt und Goedeke in großer Verständnislosigkeit das Ihrige taten, ihm den satirischen Teil vollends zu verleiden, erlaubte sich der Verleger später die arge Willkür, die idyllischen Abschnitte nicht ohne eigenmächtige Eingriffe aus dem ganzen Gebilde herauszutrennen und auf eigene Füße zu stellen. Der Dichter, der allerdings durch die äußere Anlage seines Werkes solches Verfahren erleichtert hat, hätte sich selbst dazu doch niemals verstanden und verstehen können. Denn die beiden Teile ergänzen sich ja gegenseitig und heben einander wie Wahrheit und Irrtum, Ernst und Scherz, Übertreibung und Natur; erst beide zusammen zeigen die wahre Welt, das volle Leben, den ganzen Dichter. Viele Leser des in zahlreichen Ausgaben weitverbreiteten „Oberhofs“, den die Illustrationen Benjamin Vautiers noch besonders volkstümlich gemacht haben, sind sich heute leider gar nicht mehr dessen bewußt, daß sie nur die Hälfte einer doch wenigstens innerlich einheitlichen Dichtung vor sich haben. Aber zum Glück hat die Nachwelt den sonst literarisch so feinfühligen D. Fr. Strauß Lügen gestraft mit seiner vorurteilsvoll befangenen Ansicht, daß die

„unedlen Erzadern“ des satirischen Teils mit der Zeit vollends verwittern und dadurch auch die „gediegenen Teile“ ihre Haltung verlieren würden. Wir stimmen heute eher Tieck bei, der den Roman in seiner Ganzheit als den ohne Zweifel besten der neuesten Literatur rühmte. Gerade als humoristischer Roman bildet der „Münchhausen“ ein seltenes Kleinod im deutschen Schrifttum, das allerdings einen Feinschmecker und gebildeten Kenner voraussetzt. Recht behalten hat der Dichter selbst, als er einsichtsvoll an Marianne schrieb: „in der Poesie wird vielleicht nicht viel mich überleben, aber zu einem Werke werden sich alle meine Kräfte versammeln, und von diesem Werke hoffe ich die Erhaltung meines Namens bei meinem Volke.“ Dieses Werk wurde der „Münchhausen“. In ihm ist Immermann, der Mensch und der Künstler, zu voller Auswirkung gediehen, in ihm hat er sein Bestes, Tiefstes und Letztes ausgesprochen. Mit ihm ist er in den unverlierbaren Bestand der Literaturgeschichte übergegangen, hat ihr einen rein und voll tönenden Dichternamen hinterlassen. Und „wie sollte ein Strom nicht endlich den Weg zum Meere finden“ spricht Zarathustra.

12. Glück und Ende

1839—1840

> Wir sind dem Dunklen, dem Tode versprochen.
> Immermann, Düsseldorfer Anfänge.

> . . . .
> Der Aar des Ruhmes zieht in treuen Kreisen
> Um seine Stirn: — laßt uns ihn glücklich preisen!
>
> Und doppelt glücklich, weil mit eh'rnem Tritt,
> Recht als ein Sieger, er von dannen schritt;
> Weil, eh' er ihn verließ, auf seinem Pfad
> Sieg noch auf Sieg, Tat folgte noch auf Tat.
> Und weil, die spät noch in sein Leben glänzte,
> Weinend die Liebe seinen Tod bekränzte!
> Freiligrath, Zu Immermanns Gedächtnis.

Neue Liebe, neues Leben — neues Leben, neues Dichten: das ist der Grundton im letzten Abschnitt von Immermanns Dasein. Die kurze Dauer des spät gefundenen Glückes wird durch seine reiche Fülle ausgeglichen. Wie Goethe, so erfährt auch Immermann in reifen Jahren eine „wiederholte Pubertät", eine poetische Verjüngung. Das Goethesche Kunstdenkmal dieser schönen Spätblüte ist der „Westöstliche Divan", das Immermannsche der „Tristan"; was für jenen Marianne von Willemer bedeutet, das bedeutet für diesen Marianne Niemeyer. Sie erfüllte an ihm selbst, was sein Guiscardo Ghismonden dankt: „du wecktest alle Blüten in mir auf." Ihr gilt die schöne Zueignung des „Tristan":

> Gestorben war das Herz und lag im Grabe; —
> Dein Zauber weckt es wieder auf, der holde.
> Es klopft und fühlt des neuen Lebens Gabe;
> Sein erster Laut ist: Tristan und Isolde!

Damals nahm Immermann den alten Plan wieder auf. Gleichzeitig versuchte er, sein Liebesglück lyrisch auszudrücken. Während Marianne in Halle sich in die bereits gedruckten Schöpfungen des fernen Bräutigams einlebte, von diesem brieflich durch manches

tiefpersönliche Bekenntnis geleitet, überschüttete sie dieser von Düsseldorf aus mit kleinen Gedichten.

Täglich, Teure, sollst Du trinken
Aus dem Becher, den ich sende;
Jeden Tropfen segnend weihet
Meiner Liebe Liederspende.

Wie Goethe-Hatem zu seiner Suleika, so läßt er zu Marianne zierliche, von bunten Blumen und Vögeln umrankte Blättchen mit Versen flattern, und auch er dichtet erwidernd zugleich in ihrem Namen. Von goldenen Amoretten umgaukelt sind die Briefbogen, auf denen er ihr die zwanzig Sonette seines „Frühlingskranzes“ sandte. „Wie freut es mich,“ schreibt er ihr am 30. April, „daß ich Dich mit meinen Sonetten erfreut habe! Die Sonette sind kaum Gedichte, es sind Interjektionen des tiefsten, wahrsten Gefühls! Ich habe schon einen Sommerkranz, einen Herbstkranz und einen Winterkranz in Gedanken.“ Rührend ist das Glücksgefühl, das in den Versen dieses starken Mannes jubelt, und mancher echte Herzenston, manche Versfolge von hohem künstlerischen Schwunge bezeugt, wie er über seine früheren Gedichte hinausgewachsen ist; aber zum großen Lyriker ist Immermann auch durch diese Liebe nicht geworden, und wir stimmen ihm bei, wenn er in einem späteren Briefe an die Braut schreibt: „meine Gedichte sind nur ein schwacher Nachklang von dem Gedichte meines Innern, welches zum ersten Male in der Liebe einer Jungfrau angeklungen hat.“ Im „Oberhof“ und im „Tristan“ hat Marianne ihre wahre poetische Verklärung gefunden.

Endlich wurde die Sehnsucht gestillt, die räumliche Trennung aufgehoben. In der Musenstadt Halle, wo einst der junge Student romantisch geschwärmt hatte, begann jetzt, im August 1839, der fertige Mann seine „zweite himmlische Jugend“ mit der Geliebten. In dem stattlichen, von gediegener Überlieferung und geistigem Leben durchwehten Patrizierhause der feingebildeten Kanzlerin Niemeyer trat der Dichter in den Familienkreis der Braut ein. Er fühlte sich auf das angenehmste angesprochen von dieser Luft ge-

lehrter Aristokratie und bester deutscher Bürgergemütlichkeit und brachte der Großmutter seiner Braut, die ihm alsbald das trauliche Du antrug, aufrichtige Zuneigung und Verehrung entgegen. Um freilich für längere Zeit die übliche Bräutigamsrolle zu spielen und alle mit ihr verbundenen Familienrücksichten zu nehmen, war er doch schon zu alt und zu selbstbewußt. Er sehnte sich nach stillem Alleinsein mit der Geliebten und auch mit seiner Arbeit, die ihm nun einmal unentbehrlich war und für die er nur schwer die nötige Ruhe und Sammlung fand. Zwar vollendete er in dem abgelegenen blauen Sälchen, das man ihm einräumte, den 1. Gesang des „Tristan", aber um ganz ungestört den fälligen Abschnitt der „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren" zu vollenden, reiste er doch lieber für einige Tage nach Leipzig und vergrub sich hier emsig arbeitend in ein stilles Gasthofzimmer. Eine große Freude war es ihm, als ihn Sybels auf der Durchreise in Halle aufsuchten und seiner Braut mit herzlicher Liebe entgegenkamen. Am 25. Oktober fand im engen Familienkreise die Hochzeit statt, bei welcher die Mutter und Ferdinand den treuen Sohn und Bruder zum letztenmal erblicken sollten.

Die Hochzeitsreise führte das junge Paar zuerst auf zehn Tage nach Dresden zu Tieck, der ihm mit der gastfreisten Freundschaft sein von Poesie und geistreicher Geselligkeit erfülltes Haus öffnete. Tagsüber wurden Ausflüge in die schöne Umgebung unternommen und die Kunstsammlungen besucht, abends lösten die beiden Dichter einander als Vorleser ab und pflogen gehaltvolle Gespräche über eigene und fremde Dichtung; Immermann trug in diesem Kreise unter anderem auch den 1. Gesang seines „Tristan" vor. Dann ging es weiter nach Weimar, und auch hier konnte die begreiflicherweise noch etwas befangene junge Frau den vielen Auszeichnungen und Freundschaftsbezeugungen die hohe Achtung entnehmen, die man ihrem Gatten entgegenbrachte. Im Hoftheater wohnten beide einer Aufführung der „Ghismonda" bei und Abend für Abend hatten sie Einladungen zu folgen. Besonders der Kanzler von Müller, Eckermann, Ottilie von Goethe und Adele Schopenhauer

bemühten sich, ihnen den Aufenthalt angenehm zu machen. Die Tage waren den Naturschönheiten und in erster Linie natürlich den Goethestätten gewidmet. Auch einer huldvollen Einladung der großherzoglichen Herrschaften nach Schloß Belvedere ward Folge geleistet. Auf der Weiterreise bestiegen die Neuvermählten die Wartburg und besuchten die Kaiserpfalz in Gelnhausen. Von Mainz aus trug sie das Dampfschiff nach Düsseldorf.

Nachdem sie die ersten Tage im gastlichen Sybelschen Hause zugebracht hatten, bezogen sie am 27. Oktober die bescheidene eigene Wohnung in der Grabenstraße. Schon am nächsten Tage gaben sie die erste kleine Gesellschaft und am übernächsten führte man ihnen zu Ehren in demselben Saale, in dem Immermann seine öffentlichen Vorlesungen zu halten pflegte, ein von Üchtritz gedichtetes heiteres Festspiel auf, in dem die Gestalten des „Münchhausen" — der Verfasser selbst machte den Hofschulzen und sogar der Käfer aus der Ziegengeschichte fehlte nicht — sich über ihr Verhältnis zu ihrem geistigen Vater aussprachen. So überflutete diesen im Beginn seiner Ehe ein Strom schöner Geselligkeit, von dem er sich wohlig tragen ließ. „Wie hoffnungsvoll segelte er damals," schreibt Laube, der ihn Anfang 1839 in Düsseldorf kennen gelernt hatte, „wie lebensfrisch war er, wie voller Interessen für alles, alles!" Jetzt fühlte er sich vollends so glücklich wie nie zuvor. Die Widersprüche zwischen innerem und äußerem Leben waren ausgeglichen, die ersehnte Harmonie war endlich bei ihm eingekehrt. Gemütlich und geistig gleich wertvolle Freundschaft, Naturgenuß, Lektüre und eigene schöpferische Arbeit erfüllten in gesegnetem Wechsel seine an beruflicher Muße reichen Tage, die nur durch wiederholte Anfälle von Podagra vorübergehend getrübt wurden. Die junge Frau hatte sich über Vernachlässigung um so weniger zu beklagen, als sie auch an der schriftstellerischen Arbeit ihres Gatten, und zwar keineswegs bloß empfangend, eifrigen Anteil nahm; sie war es z. B., die ihn auf manche metrische Unebenheit seines entstehenden „Tristan" aufmerksam machte. „Ich danke Gott und der Natur", schrieb Immermann im März 1840

an Tieck, „daß ich endlich einfache, solide Verhältnisse habe. Man fühlt sich dadurch erst als Mensch und Bürger, und auch mit den Studien und der Poesie soll es nun, denk' ich, erst recht angehen."

Als ein ernstes Geschäft betrieb der Dichter eine Liebhaberaufführung von Shakespeares „Was ihr wollt" für den Karneval. Die Anregung dazu hatte er aus Tiecks Roman „Der junge Tischlermeister" geschöpft. Nach des Freundes Forschungen und Ratschlägen ließ er ein der altenglischen Bühne angeglichenes Gerüst aufschlagen und studierte das Stück dem alten Stil gemäß ein. Der Versuch glückte und Immermann legte seine gewonnenen Erfahrungen und Einsichten auch in einem gedruckten Heftchen nieder; Jahrzehnte später hat er Nachfolger seiner Bestrebungen gefunden.

Seine schriftstellerischen Hauptleistungen dieser Zeit sind selbstbiographischer und zugleich kulturgeschichtlicher Natur: „Die Jugend vor fünfundzwanzig Jahren" und die „Düsseldorfer Anfänge".

Immermann hat einmal seine Verehrung für das „schöne und große Institut" der Ohrenbeichte ausgesprochen und ein anderes Mal seine Sehnsucht nach diesem trostreichsten aller Sakramente bezeugt. Da es ihm als Protestanten versagt war, suchte und schuf sich sein Drang nach persönlicher Aussprache Ersatz in schriftlichen Konfessionen. In wie hohem Maße er, Goethe ähnlich, Bekenntnisdichter ist, hat die Betrachtung seiner Werke von den „Papierfenstern" bis zum „Münchhausen" hin erwiesen. Ja, es zeigte sich, daß sein Trieb, persönlich mit seinen Überzeugungen und Anschauungen hervorzutreten, die Kunstform oft genug ernstlich gefährdet und beeinträchtigt hat. Aber so sehr er seine Dichtung mit subjektiven Einlagen befrachtete und auch wohl überlastete, sie bot ihm immer noch nicht Raum genug. So legte er die Fülle seiner Beobachtungen, die zum guten Teil auch Selbstbeobachtungen waren, in seinen vielbändigen, regelmäßig und sorgsam geführten Tagebüchern und in umfänglichen und gehaltvollen Briefen nieder. Aus ihnen stellte er dann je und je selbstbiographische Gelegenheitsschriften für

den Druck zusammen; so entstanden „Ahr und Lahn“, das „Reise-journal“, der „Blick ins Tirol“, der „Grabbe“, das „Fest der Freiwilligen“. Aber auch solche Ausschnitte genügten ihm schließlich nicht mehr. Es trieb ihn, in einem großangelegten, umfassenden Werke, wie es so vielen bedeutenden Persönlichkeiten wenigstens vorgeschwebt hat, die Summe seiner Existenz zu ziehen — nicht etwa, oder doch nur ganz nebenher, zu apologetischen Zwecken oder gar in eitler Selbstbespiegelung, sondern um gewonnene geschichtliche Erkenntnisse zum Gemeingut zu machen.

Die meisten Selbstbiographien sind Bruchstücke, weil sie erst begonnen worden sind, als die Verfasser sich ihrem Lebensziele näherten. Benvenuto Cellini beginnt die seine, die in ihrem ganzen großen Umfang ins Deutsche zu übertragen Goethe nicht für zu gering hielt, mit den Worten: „Alle Menschen, von welchem Stande sie auch seien, die etwas Tugendsames oder Tugendähnliches vollbracht haben, sollten, wenn sie sich wahrhaft guter Absichten bewußt sind, eigenhändig ihr Leben aufsetzen, jedoch nicht eher zu einer so schönen Unternehmung schreiten, als bis sie das Alter von vierzig Jahren erreicht haben.“ Immermann stand genau in diesem Alter, als er die Vorarbeiten zu seinen Jugenderinnerungen in Angriff nahm; aber sein Leben war so kurz bemessen, daß auch seine so früh begonnenen Memorabilien unvollendet blieben. In den „Familienmemoiren“ der „Epigonen“, in der Korrespondenz des Herausgebers mit dem Arzte, läßt er diesen an jenen die Frage richten, warum er, wenn ihn die Neigung so unwiderstehlich zur Betrachtung der menschlichen Schicksale treibe, nicht lieber Geschichte selbst schreibe. Und in seiner Beantwortung dieser Frage, die der Dichter sich wohl öfters selbst gestellt hatte, legt er dar, warum er statt der Familiengeschichten nicht Welt- und Zeitgeschichte geschrieben habe und warum er sie vermutlich niemals schreiben werde. Wenige Monate nach dem Erscheinen der „Epigonen“, im Sommer 1836, bemerkt Immermann in seinem Tagebuch: „Vielfach keimte in diesen Zeiten in mir der Gedanke, meine Lebenserinnerungen aufzuschreiben, welche insofern einen eignen Charakter

haben, als fast jede meiner Lebensentwicklungen mit einer großen historischen Weltwendung zusammenfiel und durch das Individuum daher gewissermaßen die allgemeine Geschichte hindurchzog. Gelänge es, diese Wechselzüge, diese Spiegelungen und Rückspieglungen recht lebendig darzustellen, so könnte ein Bild entstehn, das mir selbst und andern zur Orientierung gereichen würde. Schon seit längerer Zeit gehe ich damit um, die Düsseldorfer Neun Jahre, welche wohl Düsseldorfer Studien zu nennen sind, zu schildern. Anfangs war ich gewillt, dieses Buch gleich so zu schreiben, daß es auf der Stelle gedruckt werden möchte. Nachher erwog ich aber, daß dann vielleicht hin und wieder das Bezeichnendste wegbleiben müßte, und entschloß mich, die Arbeit als Geheimnis zu behandeln." Die Geschichte seiner dramaturgischen Tätigkeit zu schreiben, lag Immermann besonders am Herzen. Am 2. Juni 1836 bat er Wolff, der seinem Ansuchen auch willfahrte, ihm die Quellen zur Geschichte des deutschen Schauspiels nachzuweisen, denn er plante, bis auf die Anfänge zurückzugehen. Aber bald wurde er sich, wie er am 22. Mai 1837 ebenfalls an Wolff schreibt, bewußt, daß er noch zu sehr unter dem Eindrucke dessen stehe, was er schildern wollte. Andere Arbeiten, vor allem der „Münchhausen", kamen dazwischen, doch verlor der Dichter den Gesamtplan, der ihn sehr lockte, nicht aus den Augen. Zu Heinrich Laube sagte er im Frühling 1839: „Was bieten mir die Freiheitskriege poetisches Detail, was kann ich mich freuen auf Darstellung der grundlosen, schwelgerischen Träumerei, die ich nach der Kriegszeit unter den Romantikern genossen, auf Darstellung der Theaterverwaltung, die mir so wohl gelungen ist und von woher ich die Handwerkspraxis und die philosophische Bodenlosigkeit eines Bessern belehren kann!" Er kam nicht dazu, die Geschichte seiner Musterbühne zu beschreiben, vielmehr finden wir ihn im Sommer mit einer größeren Schrift beschäftigt, die er „Die Jugend vor fünfundzwanzig Jahren" betitelte; umfängliche Quellenstudien gingen der Arbeit vorauf und begleiteten sie. Er rede darin, schreibt er an Laube, viel von sich und seinem Individuellsten und scheue sich nicht, Knabenerinnerungen zu Markte

zu bringen, „freilich immer in der Betonung, um nachzuweisen, wie die Weltgeschichte durch ein Individuum hindurchging; aber man kann doch leicht bei solchen persönlichen Sachen verleitet werden, tädiös und minutiös zu sein.“ An bedenklichen Beispielen dafür fehlte es dem bekenntnisfrohen Zeitalter durchaus nicht, und in den Memoiren und Tagebüchern, die der Satiriker seinen Buttervogel, seine Emerentia und andere Personen schreiben läßt, hatte er diesem ja tüchtig eins ausgewischt. Er lehnte deshalb auch den vom Verleger Campe gewünschten Titel Memoiren ab und verstand sich schließlich nur dazu, die jenem zu gelehrt klingenden „Studien“ durch „Memorabilien“ zu ersetzen. Im November 1839 brachte Immermann den ersten Band glücklich zu Ende, doch Campe ließ das Manuskript liegen, weil er den Inhalt zu ernst fand; er hätte gern noch die Kriegserinnerungen abgewartet und mit hineingenommen, Immermann aber bestimmte sie für den zweiten Band, weil er durch eine Reise nach Belgien seinem Gedächtnis erst wieder nachhelfen wollte. Man wechselte unerfreuliche Briefe, und als im Sommer 1840 die ersten Aushängebogen anlangten, da wimmelten sie nicht nur von Druckfehlern, deren Zusammenstellung Immermanns letzte Arbeit an den „Memorabilien“ bildete, sondern sie deckten auch zu des Dichters begreiflicher Verstimmung ein eigenmächtiges Vorgehen Campes auf, der den von ihm nach Immermanns Tode willkürlich „Pädagogische Anekdoten“ getauften Abschnitt vorher von Gutzkow im „Telegraphen“ hatte abdrucken lassen. Als der erste Band (mit der Jahreszahl 1840) erschien, und allgemein freudig begrüßt wurde, war sein Verfasser nicht mehr am Leben.

In einem knappen Vorwort und einem längeren wertvollen „Avisbrief“ bezeichnet Immermann zunächst Ziel und Standpunkt seines Buches. Im Hinblick auf den Mangel an Wahrhaftigkeit, den er den bösen Schaden eines großen Teils des zeitgenössischen Schrifttums schilt, versichert er zunächst, daß er selbst durchaus vom Triebe nach Wahrheit geleitet sei. Das bedeute keineswegs Ausschaltung seiner subjektiven Persönlichkeit. Eine objektive Darstellung

im strengen Sinne des Wortes gäbe es gar nicht; auch er biete geistige Konfessionen, aber nicht eigentliche Memoiren; er wolle vielmehr erzählen, wo die Geschichte ihren Durchzug durch ihn gehalten habe. Er schreibe Geschichte nicht im Sinne des Weltbürgertums, in dem er nur eine Negation, ein reines Nichts sieht, sondern als Deutscher und für die Deutschen, die als solche nur durch die Jahre 1813—1815 vorhanden sind. Unter den Deutschen verstehe er „diejenigen, die, von den Schauern der Weltgeschichte zwischen den sechs Strömen erschüttert, diese Schauer fromm nachfühlen und das Gebot der Weltgeschichte auszuführen sich bestreben, ohne dazu Abzeichen an Kappe und Kleid oder Stichworte in Rede und Schrift nötig zu haben". Immermann schreibt also nationale, nicht nationalistische, allgemeine, nicht partikularistische Geschichte, und neben den Lichtern übersieht er auch die tiefen Schatten nicht; der trübste ist ihm der, daß Deutschland noch immer des rechten, vollen Selbstvertrauens entbehre.

Über den Inhalt des Buches hatten bereits die der Jugend des Dichters gewidmeten Kapitel zu berichten, die es als wichtigste Quelle häufig heranziehen mußten. Der erste Abschnitt bringt die „Knabenerinnerungen", die weiteren handeln von den vier Erziehungsmitteln, die für dieses Geschlecht in Frage kamen: die Familie, die Lehre, die Literatur und der Despotismus. Besonders warm und nachdrücklich weist Immermann, selbst im Begriff, den eigenen Herd zu begründen, die Bedeutung der Familie auf, die er nur in Deutschland zur höchsten Gestalt durchgebildet findet und die für die geschilderte Zeit das Einzige war, was die Nation besaß. Während der Unterdrückung hatte die Familie in Norddeutschland, das soviel härter als der Süden vom Despotismus berührt war, noch absoluten Wert. In sie hatten sich zur Zeit der tiefsten Erniedrigung alle echten Triebe des deutschen Gemüts geflüchtet. Sie ist die Grundlage des Staates, in den der Mann alle Wärme hinübertragen soll, die er in seinem Hause empfing; aber gerade in Hinsicht auf die öffentlichen Dinge hat die Familie nach Immermanns Überzeugung ihre Aufgaben noch nicht erfüllt.

Er handelt dann des weiteren über Liebe und Ehe, über das Verhältnis der Eltern zu den Kindern und deren Erziehung, über Freundschaft und Geselligkeit im Hause und über die Bedeutung der Journale, des Reisens und der Vereine, die alle in das Familienleben hineinspielen. Die folgenden Ausführungen über die Lehre und die Literatur — diese war wie nichts geeignet, die Trösterin eines gedrückten Volkes zu sein — gipfeln in einer großen, tiefdringenden Charakteristik und Kritik Fichtes, vor allem einer Würdigung seiner „Reden an die deutsche Nation". In dem sich anschließenden Kapitelchen über Jahn geht Immermann mit dem eigenbrödlerischen Chauvinismus streng ins Gericht. Der Schlußabschnitt über den Despotismus endlich enthält eine interessante Auseinandersetzung des Dichters über Napoleon, in dem ihm ein gotisches Element zur Gestalt gekommen zu sein scheint.

Führte Immermann seine Tagebücher nach dem Vorbilde der 1830 erschienenen „Annalen" Goethes, so ist er in der „Jugend" bei aller höheren Selbständigkeit nicht unbeeinflußt von „Dichtung und Wahrheit". Sein Buch verhält sich zu der Goetheschen Selbstbiographie wie der „Merlin" zum „Faust", die „Epigonen" zu den „Lehrjahren". Die klare und kräftige Darstellung, der Ernst und die Tiefe der Auffassung, das Bestreben, den einzelnen aus seiner Zeit und Umwelt herauswachsen zu lassen, sind goethisch. Wie der Verfasser von „Dichtung und Wahrheit" läßt auch der der „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren", der jenes Werk wiederholt „mit großer Andacht" las und zu Goethes reifsten Schöpfungen zählte, zeitgeschichtliche Abschnitte mit genrehaften wechseln und formt seinen Stoff gelegentlich in novellistischer Art. Die Ähnlichkeiten zwischen seinem und dem Goetheschen Elternhause unterstreicht er sichtlich. Dem siebenten Buche von „Dichtung und Wahrheit", der besten Zusammenfassung der deutschen Geistesgeschichte im 18. Jahrhundert, entsprechen die Abschnitte über Lehre und Literatur, bei denen Immermann aber vielleicht auch Heines „Romantische Schule" und „Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland" vor Augen stehen. An künstlerischer Geschlossenheit im ganzen und Plastik im

einzelnen bleibt er hinter Goethe zurück. Namentlich in der zweiten Hälfte zerfällt das Buch in Sonderaufsätze; sein am Schluß unternommener Versuch, die entrollten Bilder als innerlich fest miteinander verknüpft zu erweisen, mutet etwas gezwungen an. Seiner Montaigneschen Losung, nicht belehren, sondern erzählen zu wollen, bleibt Immermann doch nicht überall getreu, und von dem Heroisch-Gewaltsamen, das er Fichtes geistiger Erscheinung zuschreibt, ist er selbst nicht frei. Gleich diesem und seinem alten Liebling Tacitus verfolgt er als Historiker erzieherische Zwecke. Mit den beredt gewürdigten „Reden an die deutsche Nation" berührt sich Immermann darin, daß er, zugleich von Hegel beeinflußt, als einer der ersten Deutschen den Staat als die „größte und vernünftigste Erscheinung" faßt und das Verhältnis des einzelnen zu ihm bestimmt. Es begreift sich, daß Treitschke sich zu ihm so stark hingezogen fühlt wie zu Fichte. Mit der sachlich-leidenschaftslosen Art Rankes, den er schon in seinen Anfängen außerordentlich schätzte, ist des Dichters eigene kaum verwandt.

Der erste Band der „Memorabilien" gehört zum Besten, was Immermann geschrieben hat, und zum Besten unserer gesamten selbstbiographischen Literatur. Er bildet einen sehr gehaltvollen Beitrag zur deutschen Kultur- und Geistesgeschichte und einen würdigen Vorläufer zu Gustav Freytags „Bildern aus der deutschen Vergangenheit".

Die Geschichte seines Lebens im Sinne seiner Knabenerinnerungen fortzuführen, beabsichtigte Immermann nicht. Es wäre ihm dabei ja auch kaum möglich gewesen, seine Beziehungen zu Elise zu umgehen, so wenig wie Goethe seine Weimarer Zeit hätte schildern können, ohne sein Verhältnis zu Frau von Stein zu berühren. Vor allem aber kam es Immermann nicht sowohl auf seine Person als auf gewisse Seiten seiner Erfahrungen und Betätigungen an, die, wie die dramaturgischen, der Öffentlichkeit angehörten; er wollte nicht der selbstbiographische Darsteller der realen Begebenheiten eines Menschenlebens sein, sondern der Historiker, der den geistigen Gehalt seines eigenen Daseins in Verbindung mit dem Geiste der Zeit

umschreibt und erklärt. Unter diesem Gesichtspunkt lag ihm von Anfang an die Wiedergabe seiner ersten neun Düsseldorfer Jahre besonders am Herzen, die in seiner Entwicklung eine ähnliche Rolle spielen wie die sogenannten Weimarer zehn Jahre im Leben Goethes. Auch da fiel seine persönliche Geistesgeschichte mit der allgemeinen zusammen. Während er noch die letzten Abschnitte der „Jugend" zu Papier brachte, bereitete er schon die „Düsseldorfer Anfänge" vor. Der Verleger der in Stuttgart erscheinenden „Deutschen Pandora", die sich im Untertitel ein Gedenkbuch zeitgenössischer Zustände und Schriftsteller nannte, hatte ihn um einen Beitrag angegangen, und sofort nahm er seine früheren Quellenstudien über die zu schildernde Zeit und Düsseldorfs Vergangenheit wieder auf. Da er u. a. seine Fehde mit Platen behandeln mußte, las er nochmals dessen Werke und im Anschluß an sie vertiefte er sich an der Hand der neuen genialen Übersetzung Droysens in die Komödien des Aristophanes und fand erst jetzt das rechte Verhältnis zu der kühnen Satire des ungezogenen Lieblings der Grazien. Desgleichen las er Jacobis Romane, Görres' „Rheinischen Merkur", Schnaases „Niederländische Briefe", Üchtritzens eben erschienene „Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben" und viele andere Schriften, um auch aus ihnen die Farben zu gewinnen für Ort und Zeit seines historischen Gemäldes. Im März 1840 schloß er die „Düsseldorfer Anfänge" ab und noch kurz vor seinem Tode konnte er sie gedruckt lesen. Drei Jahre später vereinigte sie der Verleger der Immermannschen „Schriften" mit der „Fränkischen Reise" zum dritten Bande der „Memorabilien", dessen ersten die „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren" gebildet hatte; der zweite Band enthält den „Grabbe", das „Fest der Freiwilligen", einen Auszug aus des Dichters dramaturgischen Tagebüchern und einige Gelegenheitsdichtungen.

Auch hier stellt Immermann nicht schlicht chronologisch und unpersönlich dar, wie es denn eigentlich gewesen, sondern subjektiv und als Künstler. Er hat diesmal an die Form seiner Schilderungen sogar besondere Sorgfalt gewandt. Im Hinblick auf Tiecks

„mehr räsonnierende als erzählende“ Novellistik hatte er im „Reisejournal“ eine seiner Personen die beiläufige Frage aufwerfen lassen, warum man statt Zwittergebilden dieser Art nicht lieber gleich die reine Form der Platonischen Dialoge wähle. In den „Anfängen“ nun nimmt er, der, wie die Verfasser des „Phantasus“ und der „Serapionsbrüder“, schon immer der direkten Rede und Gegenrede in seinen erzählenden Werken breiten Raum gewährt hatte, selbst die höhere Dialogform auf, möglicherweise auch unter dem Einfluß der eben gelesenen philosophischen Romane Jacobis und des ihm werten Solgerschen „Erwin“. Aber während diese schwere gelehrte Themata in überlangen, gleichförmigen und auf die Dauer recht ermüdenden Gesprächen schulmäßig abhandeln, weiß Immermann seine Dialoge dramatisch zu beleben und ihnen einen anschaulich bunten Hintergrund zu geben. Mit Recht hebt er am Schlusse seiner Schrift, die zweimal auf das „Gastmahl“ anspielt, selbst hervor, daß man kein Platonisches Gespräch geführt habe, in dem einer die Weisheit habe und mit verstellter Unwissenheit die anderen belehre, sondern eine deutsche Unterhaltung. Recht glücklich ist schon die Einkleidung seiner Schrift, die den zweiten Titel „Maskengespräche“ führt. Er knüpft nämlich an die Düsseldorfer Karnevalsfeier des Jahres 1839 und seine zu diesem Anlaß den Malern einstudierte sehr erfolgreiche Aufführung von „Wallensteins Lager“ an. Dieser heitere Faschingsabend bietet Ort und Zeit der äußeren Handlung dar, seine Darstellung den epischen Rahmen, innerhalb dessen sich die innere Dialoghandlung abspielt. Sie wird vorzugsweise bestritten von einem schwarzen, einem blauen und einem roten Domino, die sich — ganz ähnlich wie die drei Unbefriedigten im „Karneval“ — abseits des Festtreibens zusammengefunden haben und hinter denen Immermann selbst, Schnaase und Üchtritz leicht erkennbar sind. Namentlich der schwarze Domino lüftet die Maske allmählich vollkommen und spricht in der persönlichsten Weise vom „Merlin“, den „Epigonen“ und anderen seiner Leistungen und ihrer Aufnahme. Die Sprechenden sind durchaus individualisiert und ihre der schablonenhaften Gleich- und Einförmigkeit des Schul-

dialogs fern bleibende Unterhaltung voll Geist und Laune wird nie abstrakt und pedantisch; sie verläßt nicht den gegebenen Boden und wendet sich, scheinbar improvisatorisch, in Wahrheit aber doch sicher gelenkt, in fesselnder Abwechselung von einem Gegenstande zum anderen. Auch an Nebenrollen wie dem papageiengrünen Domino und an Komparsen, die dem Volk oder dem Chor entsprechen, fehlt es in dieser von äußerem Geschehen anmutig unterbrochenen und weitergeführten Redeaktion nicht. Nachdem die eben beendigte Aufführung Anlaß geboten hat, einleitend vom Theater im allgemeinen und dem Düsseldorfer im besonderen zu sprechen, behandelt eine zweite, historisch-politisch abgestimmte Szene des Gesprächs Vergangenheit und Gegenwart der Rheinlande und das eigenartige Verhältnis der neuen preußischen Provinz und ihrer Stände zu den alten; dabei findet Immermann erwünschten Anlaß, den von ihm im „Münchhausen" ob seiner „Christlichen Mystik" blutig verspotteten Görres als wahre Verkörperung der Seele seiner Heimat und deren sprachgewaltigen Vorkämpfer schön zu würdigen. Mit dem dritten der durch geschickte Überleitungen gut verbundenen Bilder beginnt die Darstellung der eigentlichen Düsseldorfer Anfänge, der mediceischen Periode der Düsselstadt, die der Dichter schon vor Jahren mit seinen Kunstberichten begleitet hatte. Er beleuchtet liebevoll und zugleich kritisch den Aufstieg der Akademie unter Schadow und das heitere, anregende Zusammenleben der Künstler, er gedenkt seiner Freundschaft mit jenem sowie mit Beer, Üchtritz, Schnaase, ihres Anteils an seinem Schaffen und der betreffenden Werke selbst. Der vierte Abschnitt geht auf seinen literarischen Zweikampf mit Platen, auf dessen Verhältnis zu Aristophanes und diesen selbst ein. Wenn sich Immermann in würdiger und achtungsvoller Weise über seinen inzwischen verstorbenen Gegner äußert, dem schon der „Münchhausen" einen Platz in der Walhalla zuerkannt hatte, als Nachfolger des großen griechischen Komödiendichters wird Platen von ihm rundweg abgelehnt; dessen aus den Bedingungen seines Zeitalters und seines Volkstums heraus sehr lichtvoll erklärte Eigenart sei überhaupt schlechthin unnachahmbar.

Im folgenden Stück läßt sich Immermann des genaueren über seine dramaturgische Tätigkeit, seine Vorlesungen und seine Theaterleitung, aus; dabei rechtfertigt er seine Vorliebe für Calderon und widmet auch diesem großen fremden Dichter eine feinsinnige und tiefdringende Charakteristik. Die sechste und letzte Phase des Gesprächs setzt zunächst noch die Theatererinnerungen fort, um dann abschließend die Düsseldorfer Malerschule und ihre Hauptvertreter zu überblicken; neben ihren Verdiensten übersieht Immermann auch ihre Fehler und Irrtümer nicht, ihre ungesunde religiöse Richtung und ihren Mangel an Farbe. Obgleich das Ganze in Champagner-Lebehochs ausklingt und die seßhaften Dominos zum Schluß in den glänzenden Ballsaal hinübergeholt werden, liegt doch, ähnlich wie in Hauffs „Phantasien im Bremer Ratskeller“ oder Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag“, ein Hauch von Wehmut und Abschiedsstimmung über Immermanns letzter Prosaschrift. Mit Recht zählt sie sein und Goethes Freund der Kanzler von Müller zum Trefflichsten, was je aus seiner Feder geflossen sei. Der Verfasser gibt uns darin, so rühmt er, „eine Fülle von Anschauungen, Erfahrungen, Urteilen und tiefen Reflexionen, wie sie nur dem Reichtum einer Brust entströmen kann, die des Lebens äußere Erscheinungen stets in höherer symbolischer Beziehung aufzufassen und den eigenen inneren Bildungstrieb daran kräftig zu nähren versteht“. Fesselt uns auch die „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren“ namentlich im Hinblick auf den Dichter selbst noch mehr, künstlerisch betrachtet stehen doch die „Düsseldorfer Anfänge“ höher. Der Stil, der freilich auch hier noch nicht frei von einzelnen Härten ist und nach wie vor an der leidigen Überladung mit sehr entbehrlichen Fremdwörtern krankt, zeigt doch im ganzen den Prosaisten Immermann auf seiner Höhe und erfreut durch körnige Sprache und edlen Fluß. Vorzüglich aber sind Gesamtanlage und Aufbau des Büchleins zu loben.

Von den „Papierfenstern“ bis zum „Münchhausen“ war der Publizist Immermann dem Dichter nur zu oft störend in den Weg getreten; er hatte in poetische Werke eingeschmuggelt, was er als Politiker oder Gesellschaftskritiker auf dem Herzen hatte, und damit

die künstlerische Form durchbrochen. In den „Düsseldorfer Anfängen“ und in den „Memorabilien“ überhaupt hat sich der Kritiker und Historiker eine eigene neue Form geschaffen. Hier sind die sachlichen Erörterungen nicht mehr oder weniger störende Einlage, sondern Selbstzweck. Aber auch der Dichter hat an ihnen Anteil, denn nicht in lehrhaften Abhandlungen, sondern in farbigen, lebendigen, auch humoristisch getönten Schilderungen einer vornehmen Kunstprosa spricht Immermann hier zu uns. Dabei verfällt er indessen weder in den Stil von Tiecks langfädiger tendenziöser Konversationsnovellistik, noch in den Feuilletonismus der Heineschen „Reisebilder“; sind diese fesselnder durch prickelnden Reiz, so bieten Immermanns Darstellungen weit mehr an gediegenem Gehalt und sachlicher Geschlossenheit. Es ist ihr Persönlichkeitswert, der sie so hoch stellt. Der ausgereifte Charakter, der durchgebildete, urteilssichere Geist, der mit sich selbst in Einklang gekommene Denker, der die Zeiten überschauende Historiker, der unverrückbar in seinem Volkstum verwurzelte Deutsche, die sind es, die hier zu uns reden, mit einem Worte: das Beste des Menschen Immermann.

In weit höherem Grade, als es bisher erkannt und hervorgehoben worden ist, gehört Immermann zu den führenden Vertretern des starken Nationalgefühls, das ein Menschenalter nach seinem Tode Deutschlands Einigung erkämpft hat. Er ist einer der großen Patrioten vom Schlage der Arndt, Fichte, Kleist, Geibel, die Bismarcks Werk vorbereitet und in der Entwicklung gefördert haben. Wie bismarckisch-realpolitisch ist es gedacht, wenn Immermann einmal den süddeutschen Liberalen, als sie von Preußen „bei einer kritischen Gelegenheit“ eine human-philanthropische Handlungsweise forderten, die Lehre erteilte, „daß ein wahrer Staat nie eine andere Maxime kennt, als für sich zu sorgen“. Besonders beachtenswert ist ein erst kürzlich bekannt gewordenes Bekenntnis zum Deutschtum, das Immermann im Frühling 1839 während einer Rheinfahrt ablegte. Es wendet sich gleichfalls gegen die „weichliche Allseitigkeit moderner Humanität“, die ja bis in die

allerjüngste Zeit Deutschlands Politik so oft gekreuzt und zum Scheitern gebracht hat, und legt einen sicheren Weitblick an den Tag. „Entwickelt euch", führte der Dichter damals aus, „in den Gegensätzen, welche Natur und Geschichte eingeprägt, seid treue Freunde, wo ihr einmal Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit erkannt habt, überseht alsdann einzelnes Mißfällige, jede Person muß eben mancherlei Abweichendes haben, um eine Person im germanischen Sinne zu sein, aber seid auch rechtschaffene, tüchtige Feinde, wo einmal Feindschaft unerläßlich ist. Ich würde mich lieber vom Rhein verschlingen lassen, als ein Fußbreit deutschen Rheinlandes verloren sehen, und Gott möge mich's hier in der äußersten deutschen Rheinstadt erleben lassen . . ., daß uns Weltmeer und Kolonien erzwungen werden, ohne welche Deutschland der Staat des Details und der bloßen Wissenschaft bleibt, seine riesenhaften Kräfte aber nie entwickeln kann." Nichts sähen ja die äußeren und inneren Feinde des geeinten Reiches lieber, als wenn Deutschland auf den ihnen so bequemen Stand des Volkes der Dichter und Denker zurückfiele; hier tritt ihnen ein deutscher Dichter und Denker selbst mit einem erstaunlich modern anmutenden wahren deutschen Nationalgefühl entgegen. Auch das ist ihm vollkommen klar, welchem der deutschen Staaten die Lösung der gewaltigen Aufgabe vorbehalten ist. „Gott erleuchte und ermutige dafür" — so schloß er seine Darlegungen — „unsere spezielle Heimat und segne mit Glück und gutem Sinn Preußen, wie er's, ihm große Bestimmung auferlegend, gesegnet hat." Ferner erkannte Immermann richtig, daß zunächst die innere Einigung der deutschen Stämme noch starke Fortschritte machen müsse. Dieser Gedanke liegt einem kleinen allegorischen Prosa-Festspiel desselben Jahres 1839 „Ost und West" zugrunde, mit dem Düsseldorf am 3. Juni die Anwesenheit des Kronprinzen feierte. Es schloß sich an eine Wiederholung der Liebhaberaufführung von „Wallensteins Lager" an und nimmt das äußere Motiv des fünf Jahre älteren Festspiels „Kurfürst Johann Wilhelm im Theater" wieder auf. Durch den Hohenpriester der Menschheit einander nahe gerückt, beginnen die Düssel-

dorfer Reiterstatue des alten kunstsinnigen Fürsten und die Berliner Standbilder Blüchers und Scharnhorsts — Immermann selbst gab den Blücher — über die trennende Ferne hinweg ein Gespräch. Sie gewinnen dabei innige Fühlung und tauschen sinnbildliche Gaben der Freundschaft, Zeichen der tieferen Zusammengehörigkeit aus. Die beiden preußischen Helden der deutschen Befreiungskriege übersenden dem Kurfürsten, der trotz seiner französischen Sprache ein wackerer Deutscher ist und sein Land nie wieder welsch werden sehen mag, zum Schutz auf seinem vorgeschobenen Posten ihre ruhmvollen Säbel und empfangen als Gegengabe einen Weinrömer; ihm entsteigt der Geist der Rebenhügel: „die Schwerter schützen mich; dankbar bring' ich dafür den Schwertern freudiges Labsal, frische Lust, seliges Behagen." Die Heerführer lassen am Denkmal des Rheinländers den Kranz „Preußens Ruhm" niederlegen und der Rhein sendet dagegen sein Schönes, seine Kunst. Sie wird versinnbildlicht durch einen Zug alter Maler mit Gestalten aus ihren Werken. Damit ist „das öffentliche Geheimnis" ausgesprochen: „Im Gedanken, der die Welt durchfliegt, im gedankentreuen Wort verstehen sich Ost und West; im Gedanken und Wort ist das Vaterland dort und hier Eins.

Der Osten offen jeder Gab' und Lehre,
Im Westen das Gestirn von Friedrichs Ehre."

Auch die letzte Dichtung, die Immermann abschloß, galt dem geliebten Vaterlande, eine alsbald veröffentlichte Ode „Bei dem Tode des Königs". Sie bezeugt gleich mancher Briefstelle die tiefe seelische Erschütterung, in die den Dichter das Hinscheiden Friedrich Wilhelms III. im Juni 1840 versetzte. Alles Enge und Kleinliche im äußerlich so steifen Wesen seines Königs ist ihm ausgelöscht, er sieht nur noch den voll stiller, ernster Pflichterfüllung in schwerster Zeit seines hohen Amtes waltenden Vater des Vaterlandes. Er schaut diesen so lange verkannten und schwer unterschätzten Fürsten bereits so an, wie ihn uns erst die neuere Geschichtsforschung gezeigt hat. Treitschke, der als einer der ersten Historiker Friedrich Wilhelms Wesen und Wert erfaßt hat, nennt seinen Namen unzertrennlich verbunden mit den dunkelsten und den reinsten

Erinnerungen unserer neuen Geschichte. Er bezeichnet das Jahr 1840 als das Schicksalsjahr der preußischen Geschichte; es sollte auch des großen Preußen Immermann Schicksal besiegeln.

Der Dichter fühlte mit großer Bestimmtheit, daß eine alte Zeit hinabsank und eine neue — er hoffte freudig: eine schönere — heraufzog. Wie alle Welt begrüßte auch er mit hohen Erwartungen den neuen Monarchen, der, im starken Gegensatze zu seinem Vater, sich schon in seinen ersten Regierungshandlungen als Freund und Schützer von Kunst und Wissenschaft dartat. Er setzte den alten Ernst Moritz Arndt in seine Bonner Professur wieder ein (mit dem Immermann daraufhin warme Briefe wechselte), er berief Tieck und Rückert nach Berlin und erwies Fouqué und Eichendorff seine Gunst. Auch Immermann dankte ihm bereits Huldbeweise und beabsichtigte, ihm seinen „Tristan" darzubringen. Wie es scheint, hat Friedrich Wilhelm IV. ernstlich daran gedacht, den von ihm aufrichtig geschätzten Dichter nach Berlin zu ziehen und mit der Leitung des Königlichen Theaters zu betrauen. Wie gern wohl wäre Immermann dem ehrenvollen Rufe gefolgt! Er hätte dem ungeliebten Aktenwesen um so unbedenklicher entsagt, als er bei Beförderungen mehrmals übergangen worden war. Auf seine berechtigte Beschwerde hin hatte der alte König noch selbst angeordnet, daß Immermann bei der nächsten Gelegenheit an den Kölner Appellgerichtshof versetzt werden solle. Im Sommer 1840 trat diese Beförderung, die zugleich eine höchst willkommene wirtschaftliche Verbesserung bedeutet hätte, in nahe Aussicht. Der Dichter lebte in freudiger Erwartung. Bald darauf, am 12. August, hob ihn die Geburt eines gesunden Töchterchens, das nach ihm Caroline getauft wurde, auf den Gipfel seines Glückes. Da brach ein unbegreifliches Schicksal jäh über ihn herein. Ein plötzliches hitziges Fieber warf den kräftigen Mann auf das Krankenlager und schon am 25. August endete ein Lungenschlag das blühende Leben des erst Vierundvierzigjährigen. An Goethes Geburtstage senkte man seinen Sarg, mit Eichenlaub und Ähren, Weinlaub und Rosen bekränzt, unter hohen Ehrenbezeugungen in rheinische Erde.

Unermeßlich war die Trauer der mit zwanzig Jahren zur Witwe Gewordenen und der Magdeburger Angehörigen, aber auch die der Freunde des Menschen Immermann und seiner Werke war tief und aufrichtig. Heine, seit Jahren außer aller Verbindung mit ihm, schrieb an Laube: „Gestern abend erfuhr ich durch das Journal des Débats ganz zufällig den Tod von Immermann. Ich habe die ganze Nacht durch geweint. Welch ein Unglück! Sie wissen, welche Bedeutung Immermann für mich hatte, dieser alte Waffenbruder, mit welchem ich zu gleicher Zeit in der Literatur aufgetreten, gleichsam Arm in Arm. Welch einen großen Dichter haben wir Deutschen verloren, ohne ihn jemals recht gekannt zu haben! Wir, ich meine Deutschland, die alte Rabenmutter! Und nicht bloß ein großer Dichter war er, sondern auch brav und ehrlich, und deshalb liebte ich ihn. Ich liege ganz darnieder vor Kummer. Vor etwa zwölf Tagen stand ich des Abends auf einem einsamen Felsen im Meere und sah den schönsten Sonnenuntergang und dachte an Immermann. Sonderbar!" In einem geplanten, aber nicht zustande gekommenen Buch über seine literarischen Freunde und Bekannten gedachte Heine auch Immermann ein Denkmal zu errichten. Dafür legten Üchtritz, Schnaase, Laube, Gutzkow, Alexis, Freiligrath, Kinkel und andere in schriftstellerischen und dichterischen Nachrufen das ehrenvollste Zeugnis für den zu früh Dahingegangenen ab. Viele Zeitschriften und Tageszeitungen entwarfen sein Bild und umrissen sein Lebenswerk und aus allen diesen Zeugnissen spricht echte Ergriffenheit ob des so ganz ungeahnten Verlustes, hohe Achtung und warme Liebe für einen großen Dichter, der zugleich auch ein ganzer Mann war. Das deutsche Volk in seiner Breite aber war sich noch nicht dessen bewußt, was ihm mit Immermann genommen war. Als dreißig Jahre später Dickens starb, schrieb der erschütterte Freiligrath an seine Tochter Käthe, er habe Ähnliches empfunden wie seinerzeit bei dem Hinscheiden Immermanns: „Es war in einer sonnigen Laube zu Rheinbreitbach, das Siebengebirge lag vor uns, da trat Simrock herein und meldete, was sich zu Düsseldorf begeben hatte . . . Welcher Unterschied aber zwischen dem Eindrucke,

den Immermanns Tod auf Deutschland machte, und demjenigen, welchen Dickens' Tod auf England und die Welt macht! Jener berührte fast nur die Literaturkreise, während dieser ein ganzes großes Volk ergreift."

Von Jugend auf war Immermann der Gedanke an den Tod vertraut. Hatte er früher damit gerechnet, sehr jung sterben zu müssen, so vertraute er im Kraft- und Glücksgefühl seiner vita nuova darauf, ein achtzigjähriges Alter zu erreichen. Gefürchtet hat er den Tod nicht, wohl aber graute ihm vor dem Gedanken eines langsamen Absterbens. Goethe bat auf der Höhe seines Daseins die Götter, sie möchten ihm lieber das Ende des Lebens vorrücken, als ihn den letzten Teil des Zieles lausig hinkriechen lassen. So hatte auch Immermann im Hinblick auf das Ende seiner Bühnenschöpfung einmal geschrieben: „Meiner Natur ist nichts mehr zuwider, als der Anblick des Sinkens vor dem Untergange. Alles, was menschliche Kräfte unternommen haben, muß, wie die Sonne, in erhöhter Pracht abscheiden." Und in dem Epilog, mit dem er seine Musterbühne beschloß, drückte er das gleiche aus:

. . . . Der Tod galt stets
Noch für den glücklichsten, der an die Kraft,
Die ungeschwächte, rasch die Sichel legt,
Der trifft, noch eh' das Leben allgemach
Bewußtsein, Mut und Sinne ausgelöscht.

Ihm ward gewährt, was er so heiß gewünscht. Er hatte sich nicht nur nicht überlebt, er spendete auch noch über das Grab hinaus. Der Gruft, die Tristans und Isoldens Leichen vereinigte, entsprossen eng verschlungen Rose und Rebe; die Dichtung, die Immermann ihnen gewidmet, trat erst ans Licht, als er selbst schon im ewigen Schlummer lag. Sein „Tristan" ward sein Schwanenlied und sein Vermächtnis.

Als Immermann in den Vorstudien zum „Merlin" lebte, hatte er Ferdinand von dem „großen Entzücken" berichtet, mit dem er den „Tristan" lese: „Das ist ein ganz herrlicher Gehalt. Es ist

in mir der Plan entstanden, dereinst dieses Gedicht in neuer künstlerischer Form aufzuerwecken und zwar so, daß nur der Stoff Gottfried von Straßburg, die Behandlung aber mir angehören müßte. Jammerschade, daß so prächtige Sachen unter den Gelehrten vermodern! Man muß sie dem Volke schenken." Es begreift sich, daß schon der Stoff den Dichter menschlich stark packen mußte, den sein Liebesleben eine Art Tristanrolle gegenüber dem Lützowschen Ehepaar hatte spielen lassen. Aber noch denkt er nicht an eine persönliche Ausdrucksdichtung, sondern will nur nach Romantikerart dem lebenden Volke wiedergeben, was im Rollen der Jahrhunderte seine Demantfestigkeit bewahrt hat; nicht durch einfache Herübernahme und Nachahmung, sondern auf Grund jener geschichtlichen Einstellung dem zeitlich fernen Werke gegenüber, die er in seiner Ajax-Abhandlung hinsichtlich der Antike vertreten hatte. Man müsse den „Tristan", schreibt er an Beer, so wiedergebären, wie der alte Meister dichten würde, wenn er heute lebte: „zu dem Ende extrahiere ich mir die Motive, die mir poetisch erscheinen, und wenn es einmal an die Arbeit geht, so werden lediglich diese Exzerpte und nicht der alte ‚Tristan' zur Hand genommen, damit sich nichts Maniertes, Übersetztes einschleiche." Jahrelang mußte der Plan seiner poetischen Stunde harren; die Theaterleitung und die Ausarbeitung anderer Werke, besonders der „Epigonen", trat dazwischen. Vor allem aber fehlte noch die innere Nötigung. Erst im Oktober 1838, also kurz nachdem Marianne in sein Leben getreten war, verfaßte Immermann einen Entwurf der Dichtung. Und jetzt sollte sie ein Ausdruck seiner Liebessehnsucht werden. In Wehmut sollte sie ausklingen, gemäß der entsagenden Stimmung, in der sich der Dichter damals der jungen Geliebten gegenüber befand; stand er doch noch zweifelnd und zagend zwischen Elise und Marianne, wie Tristan zwischen den beiden Isolden. Es war gut, daß die Notwendigkeit, den „Münchhausen" abzuschließen, die Ausführung der Tristan-Dichtung weiter hinausschob. Als Immermann sie endlich unternehmen konnte, lag das Leben hell und golden vor ihm. Erst der glückselige Bräutigam und junge Gatte war in der rechten

Gemütsverfassung, Meister Gottfrieds unsterbliches Liebeslied mit eigenstem Herzblut neu zu beleben. Marianne hatte die rote Rose Leidenschaft in sein Dasein gepflanzt und ein ganz persönliches Glücksgefühl durchpulst und durchjauchzt jetzt die rasch zu Papier gebrachte Dichtung. Die Geliebte ist die Muse der blonden Isolde, wie sie die Muse der blonden Lisbeth gewesen war. Am 27. November 1839 vollendete Immermann den 1. Gesang, der alsbald im 1. Bande von Freiligraths „Rheinischem Jahrbuch“ auch vor die Öffentlichkeit trat. Dann mußten notgedrungen erst die „Düsseldorfer Anfänge“ geschrieben werden. Gleich nach ihrem Abschluß warf sich Immermann wieder mit Feuereifer auf sein letztes dichterisches Hauptwerk und vollendete in der kurzen Zeit vom März bis zum Juni des folgenden Jahres dessen ersten Teil. Noch im gleichen Jahre hoffte er auch den zweiten bewältigen zu können, aber schon bei dessen 2. Gesange nahm ihm der Tod die Feder aus der Hand.

„Die großen Sänger starben dran“, klagt Hermann Kurz vom Tristanstoff in seiner eigenen Nachdichtung, die er zugleich als Abschluß des von ihm hochgeschätzten Immermannschen Werkes gelten lassen will. Auch Gottfrieds Hoheslied der selig-unseligen Minne ist ein Torso und doch ein volles Kunstwerk edelster Art, unvergänglich wie der „Romeo“ und der „Werther“. Ein hochgestimmter freier Dichtergeist, eine reiche und eigengeartete Persönlichkeit, ein Künstler von glänzender Sprachmeisterschaft, hat Gottfried die alte, fremde, bunte, wilde Fabel mit der vollen Glut seiner leidenschaftlichen Seele durchtränkt, die in ihr liegende gewaltige Tragik erschütternd herausgearbeitet und in eine kristallklare Form von glänzender Bilderpracht und schmelzender Melodik ergossen. Sein schönheitstrunkenes Epos mit seinem kühnen Schwung und seiner weichen Anmut hat den anglo-romanischen Stoff dem deutschen Empfinden unverlierbar innerlichst angeeignet; keine Nationalliteratur hat ihm Größeres abgewonnen als die unsere. Wohl ist auch Swinburnes Tristanepos hohen Lobes wert, aber in die Weltliteratur ist der Stoff, der in weit höherem Grade noch als der des Merlin

zu den großen Menschheitsstoffen zählt und seine eigene Geschichte hat, doch, wie der Fauststoff, durch seine deutschen Bearbeiter eingeführt worden, durch Gottfried und Richard Wagner. Obwohl unvollendet, war und blieb des Straßburgers höfisches Epos ein Liebling des deutschen Mittelalters und wurde durch die viel schwächeren, auf die alte Spielmannsfassung zurückgreifenden Fortsetzungen Ulrichs von Türheim und Heinrichs von Freiberg keineswegs verdunkelt. Noch der alles reimende Hans Sachs schlug die königliche Fabel über den plumpen Leisten seiner bürgerlichen Dramatik, dagegen führte sie im 17. Jahrhundert nur als verachtetes Volksbuch ein bescheidenes Dasein. Erst das 18. Jahrhundert entrückte mit anderen alten Kunstschätzen der Vorzeit auch diesen dem Vergessen. Graf Tressand lieferte in seiner „Bibliothèque des Romans“ einen Auszug aus dem altfranzösischen Tristanroman, und es ist schade, daß Wieland, der aus dieser wertvollen Quelle so manche Anregung schöpfte und dessen Dichtertum mit dem Gottfrieds so mannigfach wesensverwandt ist, seinen Plan, in der Weise seines „Geron“ und „Gandalin“ auch den „Tristan“ zu bearbeiten, nicht zur Ausführung gebracht hat. Vorübergehend wurden die Göttinger Bürger, Stolberg und Boie durch die wundervolle Sage gefesselt, aber neu geschenkt hat sie uns doch erst die dem Mittelalter so begeistert zugewandte Romantik. Wilhelm Schlegel legte 1811 den 1. Gesang des Gottfriedschen Epos, für das er auch Goethe einzunehmen wußte, in einer freien Bearbeitung vor und trat in seinen Berliner Vorlesungen warm und erfolgreich für die Wiederbelebung und Erneuerung der höfischen Dichtung ein. Tieck schrieb sich in Rom die Vatikanische Handschrift der Gottfriedschen Dichtung ab, Brentano munterte Arnim auf, diese, womöglich mit Tieck zusammen, herauszugeben, und 1823 brachte von der Hagen seine Gottfried-Ausgabe dar, die im Gegensatze zu der Myllerschen des Jahres 1785 weithin Aufsehen erregte. Heines „Romantische Schule“ pries den „Tristan“ als „das schönste Gedicht des Mittelalters“ und nun wandten sich immer häufiger auch die schaffenden Dichter dem lockenden Stoffe zu. So gedachte ihn

Platen dramatisch zu behandeln und Rückert begann eine Bearbeitung. Ihnen schließt sich Immermann an. Und bis auf unsere Tage — es seien nur die Namen Ernst Hardt, Albert Geiger, Emil Lucka erwähnt — haben wir deutsche Tristandramen und -epen entstehen sehen. Zu den klassischen Leistungen der klassischen deutschen Übersetzungskunst gehören die ziemlich genaue Übertragung des Gottfriedschen Epos von Hermann Kurz und die freiere von Wilhelm Hertz; beide haben durch Hinzufügung des fehlenden Schlusses das Werk dem Volke noch besonders nahe gebracht.

Wie den großen Ideen, so gilt auch den großen Stoffen gegenüber kein bürgerliches Erfindungs- und Eigentumsrecht. Sie leben ihr Eigenleben durch die Zeitalter hin und gehören dem, der sie belebend und gestaltend meistert. Selbst ein bereits der Volksseele vertraut gewordener Stoff darf von einem späteren Künstler wieder zum bloßen Rohmaterial eingeschmolzen und umgegossen werden, sofern es gelingt, ihn mit einem neuen Persönlichkeits- und Weltanschauungsgehalt zu erfüllen. So stehen Schillers „Tell“ und Goethes „Faust“ als freie, selbständige Dichtungen von höchster Eigenart da. So war auch Richard Wagner der berufene Tristan-Erneuerer seiner Zeit, kein bloßer Gottfried-Epigone. Sein Musikdrama, das niemals allein als Wortdichtung beurteilt werden darf, hat nicht nur das weitmaschige und vielverschlungene Gewirk der überlieferten Fabel in ebenso selbstherrlicher wie genialer Verdichtung zu einer neuen eindrucksmächtigen Handlung zusammengeschweißt, sondern diese auch zum Gefäß einer neuen Lebensanschauung, der auf Schopenhauers Pessimismus gestimmten Weltabsage, gemacht. Er entnahm seinem Vorgänger Immermann mancherlei Anregungen.

Darf Immermann selbst, dem es beschieden war, dem Münchhausenstoff das Höchste abzugewinnen, auch zu den großen Tristanmeistern gezählt werden? Der Gottfried-Herausgeber Golther nennt ihn dem mittelalterlichen Vorgänger ebenbürtig, Bechstein bezeichnet sein Werk als eine „Perle unter den Tristandichtungen der Neuzeit“, und Kurz, als Dichter und Nachdichter wie keiner zum Urteil berufen, hat Immermann, zu dem er nicht etwa persönlich-gemütliche

Beziehungen unterhielt, ob dessen „Tristan“ hoch gepriesen. In dem Gesang „Die Tristanssänger“, mit dem er seine freie Fortführung des Gottfriedschen Torso beginnt, rühmt er an der Immermannschen Dichtung die Stimmungstiefe und Stimmungsfülle, die frische und bunte Anschaulichkeit, den urdeutschen Kern und den männlichen Herzenston.

Wie schäumt sein Sang, ureigen klingend,
Rasch über rauhe Blöcke springend!
Das Lied war wieder halb entschlafen:
Er weckt's mit Blitzen, welche trafen.
. . . .
Ja freier, kühnlicher beschwingt,
Gestählter im Schmerzensernst, erklingt
Sein Lied als Gottfrieds weiche Saiten,
Die leicht hin über die Klippen gleiten.
Doch kein Vergleich! Verschieden haben
Die Geister ausgeteilt die Gaben;
Und auch der Dichtung Lebenswellen,
Jahrhunderte durchziehend, schwellen
Und wachsen unterm Himmelsdom
Zu einem immer stärkern Strom.

Das ist der richtige Standpunkt: weder an Gottfried noch an Wagner darf Immermann gemessen werden, sondern nur an sich selbst und an dem, was er gewollt hat. In seiner immerhin stoff- und stilgeschichtlich verdienstlichen Monographie über Immermanns „Tristan“ begeht Szymanzig, ein pedantisch krittelnder Beckmesser und wahrer advocatus diaboli, durchweg den grundsätzlichen Fehler, dem neueren Dichter alles als Vergehen und Versehen anzukreiden, worin er von Gottfried abweicht; nur widerwillig gesteht sein durch den respektlosen Ton auf Schritt und Tritt verletzendes Buch Immermann auch gewisse Vorzüge zu. Das heißt über den Dichter von „Hermann und Dorothea“ als Homeriden zu Gericht sitzen. Der Nachdruck ist nicht auf das Übernommene, sondern auf das aus Eigenem Hinzugefügte zu legen, und man darf nur Ähnliches mit Ähnlichem vergleichen. Wir lehnen Byrons „Don Juan“ nicht ab, weil er anders ist als der Mozartsche, und wer Spittelers „Olympi-

schen Frühling" schablonenhaft nach der „Ilias" oder die Liliencronsche Lyrik nach der Georgeschen beurteilt, begibt sich von vornherein der richtigen Blickeinstellung. „Das alte Titanengewand schnitt ich mir nach meinem Wuchse zu", erklärt Goethe von seinem „Prometheus". Dieses Recht hat jeder Künstler jedem Stoffe gegenüber. Auch Immermann wollte nicht den Gottfriedschen „Tristan" nachbilden, sondern uns seinen „Tristan" geben, und die Frage ist nur, ob, wie und in welchem Umfang es ihm gelungen ist, seine dichterischen Absichten zu verwirklichen.

Von Haus aus lehnt sich Immermann stark an seinen großen Vorgänger an. Die Gesamtheit seines Schaffens bezeugt es, daß bei ihm, dem mehr sentimentalischen als naiven Dichter, die künstlerischen Bildungserlebnisse die Urerlebnisse überwiegen, daß wenigstens diese ohne jene bei ihm kaum denkbar sind. Sobald ein schöpferischer Trieb in ihm erwacht, eine Gefühlsmasse nach Entladung drängt, schaut er sich nach einem Spiegel außer ihm um, durch den er sie reflektieren kann, sucht er nach einem bereits vorhandenen Sammelbecken, in das er, was in ihm quillt, ergießen, nach einem gegebenen Spalier, an dem er sich emporheben könnte. Auch seine selbständigsten und reifsten Werke bedienen sich solcher Anlehnung und Umrahmung. Seine religiösen Gedanken legt er in den Helden des altfranzösischen Merlinromans hinein, seine Zeitsatire in den Aufschneider des bekannten Volksbuches. Nicht einmal die tiefsten Liebeserlebnisse entbinden in dem Künstler Ureigenes. Sein leidenschaftliches Verhältnis zu Elise spiegelt er in den schon vor ihm mehrfach gestalteten Abbildern Cardenio und Celinde wider und sein großes Urerlebnis der Liebe zu Marianne findet seinen dichterischen Niederschlag im Tristanstoff, in dessen Mittelpunkt ja gleichfalls ein Liebestrankmotiv steht. Solches Anknüpfen an Überliefertes beweist an sich keinen Mangel an schöpferischer Begabung; denn nicht auf das Was, sondern auf das Wie kommt es an und Goethe hätte in frei erfundenen Stoffen nicht Größeres bieten können, als er in „Faust", „Pandora" und anderen Werken, deren Stoffe er übernahm, gegeben hat. „Das größte

Genie", versichert er einmal, „würde nicht sehr weit kommen, wenn es alles aus sich schöpfen wollte. Was ist denn ein Genie, wenn es nicht die Fähigkeit besitzt, alles, was ihm nahe kommt, sich nutzbar zu machen?" Und Gottfried Keller hat es in einem Brief an den Literarhistoriker Hettner nachdrücklich betont: „es gibt keine individuelle souveräne Originalität und Neuheit im Sinne der Willkürgenies und eingebildeten Subjektivisten." Ist doch auch Gottfrieds Epos von solcher stofflichen Originalität sehr weit entfernt.

Die Handlung des Immermannschen Gedichts folgt im allgemeinen ziemlich treu der Erzählung in Gottfrieds fast 20 000 Verse umfassenden Werke, und wenn der Erneuerer des Stoffes diesen dabei stark zusammenzieht und verdichtet, so verdient er unseren vollen Beifall. Hat ja selbst der Übersetzer Hertz mit gutem Fug viele der uns Heutigen schwer erträglichen Längen ausgemerzt. Recht glücklich hat Immermann auch gewisse Motive Ulrichs von Türheim, Heinrichs von Freiberg und des Prosa-Volksbuchs mit den Gottfriedschen verknüpft. Seine eigenen rein stofflichen Zutaten sind nicht allzu erheblich und doch ist seine Dichtung als Ganzes dank Anlage, Aufbau und stilistischer Ausgestaltung ein charakteristisches Gebilde von besonderer Natur. Der Dichter singt die alte Weise in neuer, eigener Tonart. Er will es nicht nur nicht Gottfried nachtun, er will es sogar grundsätzlich anders halten als dieser. Ein großes zusammenhängendes Epos aus einem Guß zu schaffen, lag durchaus nicht in seiner Absicht; als wahrer Epiker steht er im „Oberhof" vor uns. Auch Gottfrieds Werk ist ja kein ganz gattungsreines Epos; schon der alte Meister hat nach R. M. Meyers Ausdruck zu der epischen Interpunktion seines großen Gedichtes die lyrische Orchestration gefügt. Darin geht Immermann noch viel weiter. Auch sein „Tristan" ist eine „Geschichte in Arabesken" und gerade in dem arabeskenhaften Spiel mit dem Stoffe, wie es vor ihm Wieland und die Romantiker gepflegt haben, liegt seine persönliche Note. Der übernommene Stoff und der freie Persönlichkeitsgehalt in seiner Darstellung sind eine neue höhere Einheit eingegangen. Der Dichter erzählt eine alte gegebene Fabel

nach und umspielt sie dabei mit den flatternden Ranken subjektiver Zutaten; in noch weit höherem Grade als beim „Schwanenritter" kommt der Rhapsode mit in Anschlag. Immermann meidet bewußt die große, rein geschwungene Linie, wie sie die Homerischen Epen oder die Hodlerschen Gemälde aufweisen, sucht vielmehr den Reiz der mannigfach gebrochenen Linie und des barocken Schnörkels; er gibt absichtlich die epische Stetigkeit auf, ist vielmehr auf eine balladenhaft-dramatische Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit bedacht, die er durch viel Dialog und Monolog, durch Stellung sinnfälliger Gruppen, durch Kontraste, durch Sprunghaftigkeit, Retardationen und ähnliche Mittel zu erzielen sucht. Statt des heroisch-pathetischen Freskobildes bietet er Impressionen von genrehaften Charakter. Mit dieser impressionistisch-improvisatorischen Art, die mehr auf das Interessante, als auf das Schöne ausgeht, ist Immermann ein ausgesprochen moderner Dichter, ein Epiker vom Schlage Byrons oder Liliencrons und wie dessen „Poggfred" ist auch sein „Tristan" ein kunterbuntes Epos in lose aneinandergereihten Einzelkantussen. „Ein Gedicht in Romanzen" betitelt darum Immermann sein Werk, wie er schon das 3. Buch des „Parcival" in Romanzenform hatte behandeln wollen.

Das einzig vollendete erste der in letzter Fassung vorgesehenen beiden Bücher setzt sich aus elf Romanzen zusammen. „Riwalin und Blanscheflur" erzählt den kurzen Liebestraum der Eltern Tristans als einführende und stimmunggebende Vorgeschichte. „Die Jagd" führt den jungen Helden seinem Oheim Marke zu, dem er innig ans Herz wächst und eine wahre Verjüngung bereitet. Die folgende Romanze „Die Schwalben", das reizende Motiv von Isoldens über das Meer geführtem Goldhaar aus dem Volksbuche verwertend, bahnt des alten Königs Vermählung und den Eintritt der Heldin in die Handlung an. Von deren Tribut heischendem Oheim Morolt, seinem Fall im Zweikampf mit Tristan, dessen schwerer Verwundung und Isoldens Racheschwur erzählen die Romanzen „Sankt Patricks Schiff", „Wirt und Gast" und „Der Splitter". Dann begibt sich „Tristan der Sieche" als Tantris in die Pflege der heilkundigen

Irenkönigstochter und rettet sich, erkannt, durch die aus dem Stegreif vorgebrachte Werbung der holden Todfeindin für seinen königlichen Ohm. Dessen Kummer um den lang Verschollenen und den Eindruck von Tristans einlaufendem Briefbericht schildert die retardierende achte Romanze „Der Abt“. Im „Mittagszauber“ bereitet Isoldens gleichnamige Mutter den Liebestrank, der dem gewagten Bunde zwischen dem alten grauen König und ihrer blühenden blonden Tochter Bestand geben soll. Während der „Meerfahrt“ leeren diese und Tristan ahnungslos die verhängnisvolle Schale, die der Hut Branganens — so heißt die vielgetreue Gefährtin bei Immermann — anvertraut ist, und die letzte Romanze des ersten Teils, „Cornwall“, kündet von dem Liebesglück und der Verzweiflung des unlöslich verstrickten Paares, das sich doch vor der Welt nicht angehören darf. Die erste und einzig abgeschlossene Romanze des zweiten Teils berichtet von Branganes Aufopferung in der Hochzeitsnacht und der Ernennung Tristans zum Kammerherrn seiner königlichen Geliebten; von der zweiten, „Die Mörder“, sind nur wenige Strophen ausgeführt worden. Große Abschnitte seiner Vorlagen — so die Kämpfe mit Morgan, Tristans Schwertleite, seinen Kampf mit dem Drachen, den unter dem Titel „Rotte und Harfe“ gehenden Sängerkrieg um Isoldens Besitz — hat Immermann ganz übergangen. Andere hat er geschickt verkürzend zusammengezogen, z. B. aus Tristans zweimaliger Fahrt nach Irland, als Siecher und als Werber, eine einzige gemacht. Bei ihm ist es Tristan selbst, der den Ohm unablässig zur Vermählung drängt, und auch sonst motiviert Immermann vielfach anders als die Quellen und zwar meist recht glücklich. Noch freier hätte er, den erhaltenen Entwürfen zufolge, die zweite Hälfte seiner Dichtung gehalten. Die weiteren Romanzen sollten die Titel führen: „Tristan und Isolde“, „Das schlimme Melotchen“, „Der Bettler“, „Das Schwert“, „Isolde Weißhand“, „Kadin“, „Tristan Wahnwitz“, „Rose und Rebe“. Die bedeutsamste und schwierigste dichterische Leistung stand Immermann also noch bevor. Das Ausgeführte ist nur erst Exposition. Nun erst hätte die eigentliche Seelenhandlung anheben, die „grause Lebenslüge“ der Un=

schuldig-Schuldigen und ihre furchtbare Herzens- und Gewissensnot dargestellt, die ganze tiefe Tragik des Stoffes gehoben werden müssen. Der geheime ehebrecherische Verkehr des hehren Paares, von Listen bedroht und durch Gegenlisten oftmals gesichert, ihre Trennung, des Helden Vermählung mit der zweiten Isolde und die daraus erwachsenden neuen Seelenkonflikte, endlich Tod und Verklärung — alles das ist bei Immermann unausgeführt geblieben.

Der sündigen Minne in ihre Heimlichkeiten zu folgen und mit Boccaccio zu wetteifern, hat der Dichter ebenso nachdrücklich abgelehnt, wie eine die „schöne Glut der wilden Fabel höhnende“ Prüderie. Zum Schlusse wollte er, seiner tiefernsten Auffassung von Liebe und Ehe gemäß, die erkrankte Sitte an Schreck und Grauen genesen lassen. Nach dem durch Gottes „höveschelt“ zugunsten der schuldigen Isolde entschiedenen Gottesgericht sollte diese der sündigen Minne ihr Ziel setzen und „die Kraft des reinen Willens und den Mut der Entsagung wiederfinden“. So hatte es schon Immermanns Ghismonda dem Geliebten gegenüber gehalten:

. . . Mein Freund, die Zeit ist längst
Vorüber, da Isolt mit Tristan durfte
Ein heimlich Minneleben führen, Dichter
Dies holde Recht in ihren Reimen lobten.
Streng herrscht der Sitte eisernes Gesetz.

Wir lassen uns auch starke Eingriffe in den Organismus eines Stoffes gefallen, wenn uns ein Dichter psychologisch zu überzeugen und künstlerisch mitzureißen versteht. Lessing hat den Faust, der ursprünglich als „Spekulierer“ verdammt wurde, gerade um seines Strebens nach Erkenntnis willen gerettet, und Goethe hat gerade die schöne Helena, die im Volksbuch und Volksschauspiel den Helden vollends dem Teufel in die Arme treibt, zum Mittel seiner Läuterung erhoben. Auch Wagner gestattet sich große Freiheiten gegenüber der Überlieferung, wenn er etwa Brangäne den Helden bewußt den Liebestrank bieten und das Paar am Schlusse sich lebend wiedersehen läßt. Aber gewisse Motive sind nun einmal unantastbar, mit ihnen steht und fällt ein Stoff. Wäre Immermann bei seinem

Plan geblieben, er hätte doch wohl, soweit man von Entwürfen auf ein nie ausgeführtes Kunstwerk schließen kann und darf, den Lebensnerv der ganzen Sage versehrt, die ja eben die elementare, durch keinerlei sittliches Bedenken gehemmte Macht der unlöslichen Liebesleidenschaft zum Gegenstande hat. Tieck vermochte dem Freunde, als dieser ihm mündlich sein Vorhaben entwickelte, nicht zu folgen; vergeblich warnte er ihn, durch die beabsichtigte Wendung dem Stoffe nicht die Krone abzubrechen. Und wenn er nach des Jüngeren Tode die ihm von Marianne angetragene Herausgabe und womöglich auch Vollendung der Dichtung schließlich doch ablehnte, so sprach wohl auch dieses grundsätzliche Bedenken mit. Immermanns „Tristan" erschien 1841 bei Schaub (zugleich den 13. Band der „Schriften" bildend) als Bruchstück, unter schlichter Beifügung der letzten Entwürfe und mit einem ganz knapp berichtenden Vorwort Schnaases; kurz vorher brachte der 2. Jahrgang von Freiligraths „Rheinischem Jahrbuch" die Romanzen 2 und 4/5 im Erstdruck.

Die den Kern des Gedichts bildende epische Masse wird mannigfach umrahmt, unterbrochen und überschnitten von den subjektivlyrischen Zugaben und Einlagen des Rhapsoden, die, in wechselnden Metren gehalten, sich scharf von dem einheitlichen Grunde abheben. Die machtvolle Geschlossenheit des großen Liebesmotivs wird damit aufgegeben. Die persönlichen Bekenntnisse des Dichters, seine Reflexionen und Naturschilderungen, seine humoristischen und satirisch-parodistischen Intermezzi sind vielfach nicht bloß Verbrämung, sondern Selbstzweck. Er beginnt gleich mit einem „Vorspiel", das sich an Gottfrieds etwas spitzfindig-geistreiche Einleitung anlehnt. In ihm kündet der Dichter von seiner eigenen Liebe, die ihn befähigt, des Meisters heißes Lied von alter Lust jugendlich befeuert in seiner Zunge nachzusingen. Und so ist überhaupt das, was Immermanns Werk zur Bekenntnisdichtung macht, in die Einlagen, in die Begleitung gleichsam, verwiesen und dem epischen Bericht ferngehalten. Objektive Erzählung und persönliche Beichte durchdringen sich nicht, sondern gehen nebeneinander her. Gleich der 1. Romanze ist noch ein Zwischenspiel und ein Nachspiel beigegeben.

Ein Vorspiel beginnt ferner die 2. und 8., ein Nachspiel beschließt die 3., 5. und 11. Romanze, während die 7. wieder ein Zwischenspiel aufweist; auch die 1. Romanze des 2. Teils wird durch Vor- und Nachspiel eingefaßt. Dazu kommen noch einige größere epische Exkurse wie der legendarisch-burleske „Steinere Fingerzeig“ in der 10. Romanze und einige rein lyrische, sozusagen arienhafte Liedeinlagen. Kleinere, weniger selbständig gehaltene Einschübe im „Mittagszauber“ behandeln alte deutsche Sagen und Volksbräuche.

Dieses lose, vielgestaltige Beiwerk verleiht der Immermannschen Dichtung romantischen Charakter. Wir fühlen uns an Werke wie Uhlands „Fortunat“, an die von Arabesken umsponnenen Bilder romantischer Maler wie Runge oder Schwind erinnert. Romantisch ist die Art, mit der der Dichter, als Mensch und als Künstler, im Gedichte selbst mit seinem Ich hervortritt, die Muse, den Leser aufruft, in Regiebemerkungen von Entstehung, Anlage und geplanter Fortführung seiner Schöpfung spricht, für die Personen seiner Handlung Partei ergreift; romantisch ist die Betonung seiner subjektiven Selbstherrlichkeit gegenüber dem objektiven Stoffe, des das Nicht-Ich schaffenden Ich: „mach halt, sieh um dich und gib Achtung auf deine Wieg' in deines Vaters Busen“ — so redet er sein eigenes Lied an. Solche beabsichtigte Durchbrechung der Form und Aufhebung der künstlerischen Täuschung ist Romantikerbrauch, und romantische Ironie begegnet auch in manchen Einzelheiten. Gewollte historische Stilwidrigkeiten sind es, wenn der Dichter seinen Marke als Bonvivant bezeichnet und mit Bonmots um sich werfen läßt, wenn des Königs Halle, darin man Walzer tanzt, in Rokoko gehalten ist, sein Garten „Tax' und Bux'“ aufweist wie ein Park Lenôtres, wenn man bei ihm moderne Gerichte vorgesetzt bekommt oder wenn bemerkt wird, daß der Whisky leider noch nicht erfunden sei. Nebenpersonen gibt der Dichter Namen von heute und er verweist etwa auf Beethoven, Correggio und die Münchener Glyptothek. Das ist insbesondere Tiecksche Art und Unart. Hübsch ist es, wie Immermann — ähnlich Schiller im „Tell“ — seinen treuen Gewährsmännern, den Brüdern Grimm, deren „Deutschen Sagen“, „Rechts-

altertümern" und „Mythologie" er vieles entnommen hat, und dem Germanisten San Marte, der ihm den „Parcival" so nahe gebracht hatte, gelegentlich ein kleines ehrendes Denkmal setzt.

Aber ist der Dichter solcher einzelnen Züge wegen wirklich als Romantiker anzusprechen, ist sein „Tristan" aus romantischem Geiste geboren? Wohl ist der Stoff romantisch und romantisch das Anknüpfen an die Kunst des Mittelalters, und wohl hat Immermann, gerade wie Gottfried Keller, niemals, selbst in seiner realistischen Prosa nicht, ganz aufgehört, Romantiker zu sein. Aber eigentlich romantisch war nur die gehobene Stimmung, in der der glücklich Liebende den Keim seiner Dichtung empfing; nicht sowohl die Form des Vorbildes als dessen Gefühlsgehalt zog ihn zu seinem Stoffe und dieser gehört nicht der Schulromantik an, sondern jener ewigen und Ur-Romantik, von der Ricarda Huch sagt: „alle echte Poesie ist romantisch." Immermann ist hier Romantiker, wie Ariost, Tasso, Wieland Romantiker sind. Mit der verblasenen ritterlichen Requisitenromantik eines Fouqué und dem schwächlichen Epigonentum der Düsseldorfer Maler und eines Redwitz, Roquette oder Julius Wolff hat er nichts zu schaffen. So jugendlich sein „Tristan" uns anmutet, den der Lenz, der Liebeslenz, für ihn sang, er bedeutet doch keinen Abfall von der eroberten Höhe des künstlerischen Realismus, keinen Rückfall in seine unfreien und mißlungenen Anfänge. Immermann hat sich in seiner letzten Versdichtung seines spät gewonnenen Realismus keineswegs entschlagen, sondern ihn nur mit romantischer Stimmung übergoldet. Er opfert die Wirklichkeit nicht spielendem Schwärmen auf, seine Romantik ist realistisch wie die Mörikes oder Storms, und auch im „Tristan" vollzieht er, ein Vorgänger Scheffels, jenen Übergang von der Romantik zum Realismus, auf dem seine große geschichtliche Bedeutung beruht. „So pflanzen Himmelsgeister wohl auf schmälste Beete Palm' und Kohl", heißt es in der 10. Romanze.

Gerade das Nicht-Romantische in diesem Werk ist Immermanns Eigenstes und der schöne Realismus seiner Prosa ist dieser Versdichtung unverloren. „Ich bin", schrieb der Dichter am 29. März

1840 an Tieck, „während der Arbeit ganz frei geworden über das Thema. Das konventionell Ritterliche oder Romantische, wie man es nennen will, würde mich genieren und kein Leben unter meiner Hand gewinnen“; in das Menschliche und natürliche Element dichte er seinen Tristan um und mache sich einen übersprudelnden Liebesjungen zurecht, wie er mutatis mutandis auch allenfalls heutzutage noch zur Welt kommen könnte. Und so hat Immermann denn in der Tat mit Glück aus dem jungen Helden des Epos, der ein wahrer Ausbund aller höfischen Tugenden ist, einen rechten Wildfang und fröhlich-kecken Allerweltsburschen gemacht. Desgleichen wird bei ihm der wilde Barbarentypus Morolts zu einer höchst originell ausgearbeiteten Gestalt, einem rauhen, aber biderben und im Grunde gutmütigen Berserker und Polterer, und der schlimme Zwerg Melot zu einer Art Hofnarr. Personen zweiter Ordnung wie dem treuen Kurnewal, den Wagner so liebevoll ausgestaltet hat, verweigert Immermann den Eintritt in seine Dichtung; dafür erfindet er ganz neue Figuren und Figurengruppen, stimmt sie auf einen meïst gemütlich-humoristischen Ton ab und versetzt sie in komische Situationen: der diplomatisch-berechnende Abt, die alten steifbeinigen Würdenträger an Markes Hofe und die jungen schnatternden Fräulein in Isoldens Gefolge. Der über diese Szenen ausgegossene naive Humor ist weit erfreulicher als die künstliche Ironie des romantischen Erzählers. Für den Realisten bezeichnend ist die Freude und Neigung, mit der er gerade die Nebenpersonen behandelt. Tristan und Isolde selbst sind im 1. Teil noch nicht stark individualisiert, wir vermissen noch das Hinreißend-Dämonische der Vorlage; recht nahe gebracht ist uns dagegen bereits der gute König Marke. Immermann wollte ja gerade das Heroische vermenschlichen, im besten Sinne verbürgerlichen, wie es Goethe in seinem Tell-Plan vorhatte; darum legt er, sonst der Herold der großen Einzelpersönlichkeit, hier den Nachdruck nicht auf die Individuen und ihre psychologische Vertiefung, sondern auf ihre Umwelt, auf die genremäßige Ausmalung des Zuständlichen. Und da hat der Realist ganz Vortreffliches geschaffen. Da kommt

seine warme Wirklichkeitsfreude, seine liebevolle Hingabe an das Leben des Diesseits, seine naturfromme Andacht zum Unbedeutenden zu schönstem künstlerischen Ausdruck. Die von Grillparzer als „meisterhaft“ gerühmte Romanze „Die Jagd“ (die man wie einen Poggfred-Kantus ganz selbständig für sich genießen kann) ist ein wahres Kabinettsstück lebendiger, anschaulicher und malerischer Darstellung. Von der Vorlage hat sich der Dichter in ihr ganz frei gemacht. Er stellt bis in alle Einzelheiten der Weidmannsbräuche und Weidmannsbezeichnungen eine moderne Parforcejagd dar und hat dazu sorgfältige Quellenstudien in allerlei Jagdbüchern getrieben. Des genauesten schildert der Dichter, wie im Oberhof nach der Bauernhochzeit, den lendemain nach der verhängnisschweren Brautnacht und bewährt sich als umsichtiger Schaffner des Königshauses nicht minder denn vorher als Jäger und Schiffsmann, als Ritter und Sänger, ein wahrer πολύμητις Ὀδυσσεύς. Groß ist die Bildhaftigkeit und Farbigkeit des Darstellers: ein wirkungsvolles Helldunkel belebt die Romanze „Wirt und Gast“ und der Anfang der „Mörder“ — die würfelnden Lanzenbuben in der Wachtstube — mutet wie ein Genrebild von Hasenclever an. Überall stoßen wir auf bezeichnende kleine Einzelheiten, die, geübter Beobachtung entstammend, dem Ganzen Wärme und Frische, Gegenständlichkeit und sinnliche Fülle verleihen; so fehlen auf der Milch, die Isoldens Damen bei den Nonnen genießen, auch die lästigen Fliegen nicht. Das sind Züge, die eine grundsätzliche Stilverschiedenheit Gottfried gegenüber bezeugen; für die besonders intim ausgemalte Romanze „Der Abt“ fand Immermann bei ihm keinerlei Anregung, hier ist alles freie Erfindung.

Vorzüglich lebt und webt solche Anschauung und Veranschaulichungskunst in des Dichters Naturgefühl, das im „Tristan“ auf seiner Höhe steht. Und keineswegs nur in hübscher Kleinmalerei äußert es sich. Freiluft und Freilicht herrscht erquickend in dem ganzen Gedicht. Das Waldweben in der „Jagd“, das herbstliche Nebelmeer in der 3. Romanze, die brütende Schwüle des „Mittagszaubers“, da der große Pan schläft — wie prächtig und wie groß

ist das alles geschildert! Vor allem aber wird Immermanns „Tristan" von herber, würziger Seeluft durchstrichen. Zwar mögen Byrons „Don Juan" und Heines „Nordsee" nicht ohne Einfluß geblieben sein, aber das Beste seiner Darstellungen dankt Immermann doch der eigenen Beobachtung und dem eigenen Gefühl. Seine wiederholten Reisen an die Wasserkante haben in seiner letzten Dichtung reife Kunstfrüchte gezeitigt; die Beschreibung von Tristans und Isoldens Meerfahrt und insbesondere des auf ihr erscheinenden Meeresleuchtens sind glänzende Zeugnisse für eine Dichtergabe, die mitnichten in der guten Wiedergabe des mit dem leiblichen Auge Geschauten aufgeht, sondern die in glücklich beschwingten Stunden auch der seherischen großen Kunst höchsten Stils mächtig ist. In einzelnen Abschnitten, so den beiden letzten Romanzen des 1. Teils, die das Liebesglück nach genossenem Zaubertrank vorführen, hat Immermanns Verspoesie einen Schwung und Schmelz gewonnen, von dem seine früheren Schöpfungen kaum etwas ahnen ließen; in ihnen sind „Tulifäntchen" und „Merlin" weit übertroffen. Im ganzen freilich weist auch der „Tristan" die alten Flecken von Immermanns gebundener Sprache auf: Mangel an frei quellendem Fluß und ungetrübter Melodik, Verrenkungen der natürlichen Satz- und Wortfolge, gezwungene unschöne Neubildungen. Dazu kommt ein Heer unreiner Reime, die zum Teil auf Reimnot und Reimzwang zurückgehen, und die vielen gespaltenen Reime (Vater — tat er) bringen nicht selten einen falschen Ton in die Dichtung hinein. Für die Romanzen bedient sich Immermann einer wohlgeeigneten zehnzeiligen Strophe von gereimten Jamben und behandelt seinen Vers als Sprechvers sehr frei, namentlich hinsichtlich des Enjambements; die Beigaben sind in Stanzen, Terzinen und einigen anderen strengen Maßen gehalten. Vor dem Druck hätte der Dichter seinem so überaus rasch hingeworfenen Werke zweifellos noch eine sorgfältige Durchfeilung angedeihen lassen, die indessen alle Anstöße gewiß nicht zu beseitigen vermocht hätte. An Grazie und Wohllaut mit einem Gottfried zu wetteifern war er nicht der Mann; seine Liebe denkt nicht in süßen Tönen, sondern in anschaulichen Bildern und mehr als dem Schönen ist sein Stil dem Charakteristischen zugewandt.

Wem es mehr darum zu tun ist, die Flecken der Sonne zu zählen, als sich ihrer Leuchtkraft zu freuen, mag über Immermanns „Tristan“ den Stab brechen. Er übersieht dabei die gutgegliederte Architektonik der Dichtung, den fesselnden Ablauf der Erzählung, den Reichtum an Leben und Farbe, die Fülle wechselnder Stimmungen. Die frische Natürlichkeit eines starken Lebensgefühls und ein in der Wesen Tiefe trachtender Geist, ein lächelnder Humor und ein hoher sittlicher Ernst, feste Diesseitigkeit und ein leichter Fabuliertrieb, echte Wirklichkeitsfreude und der Flug in eine duftige Sagen- und Märchenwelt, Licht und Dämmerung, Kraft und Anmut — alles das erscheint hier gepaart, nicht immer stilrein und organisch, aber doch eigenartig und reizvoll. Hauptsächlich aber entschädigt der menschliche Persönlichkeitsgehalt auch in Immermanns „Tristan“ für manches Mißlungene. Echt künstlerische Sinnlichkeit vereinigt sich in ihm mit großer Herzenswärme, alle Süße der Leidenschaft mit dem vollen Gefühl für tiefen Seelenschmerz. Das Liebesglück Tristans und Isoldens ist mit nicht minderer Dichterglut durchgelebt wie das Oswalds und Lisbeths, und erschütternd geschildert ist Branganens verzweiflungsvolle Scham nach dem Opfer ihres keuschen Leibes. Doch nicht nur die persönlichen, auch die Gemeinschaftsgefühle kommen zu starkem Ausdruck, vor allem Immermanns heilige Vaterlandsliebe. Wie der erste Teil so sollte auch der zweite nach Schnaases Mitteilung ausklingen in eine „Beziehung auf das Vaterland, auf vergangene Zustände und künftige Hoffnungen ... ein Gegenstand, der ihn immer mit höchster Begeisterung erfüllte“. Das Menschlich-Persönliche an Immermann ist es in erster Linie, was, im Anschluß an dessen „Tristan“, die schöne Nänie von Hermann Kurz feiert:

Du treues Herz, so deutsch, so groß,
So fandest denn auch du dein Los
Und bist in heißer Sehnsucht Pochen,
Im Kampf mit Welt und Zeit gebrochen!
Wie rangst du redlich nach dem Kranz,
Wie warst du hingegeben ganz
Dem Glauben, Schauen und Gestalten,

Wie hast du Stein und Fels gespalten,
Wie nach dem Schwersten stets gegriffen,
Wie scheitertest du oft an Riffen,
Und gingst aus jedem Schiffbruch doch
Leuchtend hervor und größer noch!
Dich weihten in der Wiege Geister
Zu unsres Sanges höchstem Meister,
Der seines Volks tiefinnre Seele
Aussprechen sollte ohne Fehle.
Ihr Lied klang wie ein Traum dir nach:
Da schrittst du durch der Zeiten Schmach
Vom Zweifel an deiner Kraft verdüstert,
Von leisem Glaubenswort umflüstert,
In Jugendblindheit viel betört,
Vom blöden Frost der Welt verstört,
Hart strauchelnd auf dem steilen Pfad,
Gewaltig doch und immer grad
Dem späten Ziel der Reise zu.
Mit manchen Mühen ohne Ruh',
Manch ungefügen Siegfriedshieben
Hast du dein Erz zum Bild getrieben;
Wie hemmten neidisch oft den Guß
Dämonen! Doch der Feuerfluß
Trieb Well auf Welle, nimmer schwach,
Des edelsten Metalles nach.
Und sieh, schon winkt der Siegeslohn,
Das Bild erhebt sich aus dem Ton,
Die Stirne glänzt, die Locken fliegen,
Die Lippe lächelt tausend Siegen,
Aus mächtigen Schultern drängen sich
Die Heldenarme königlich,
Es zuckt! Der goldne Bogen rauscht, —
Das Volk steht atemlos und lauscht,
Und sieht empor, von Lust geschwellt,
Wie auch die letzte Verkleidung fällt, —
Da, weh, aus blauem Himmel drauf
Ein Strahl! ach, wider Sternenlauf
Und Schicksal! Der so hoch und klar
Ein Leuchtturm deutscher Bildung war,
Ein Glaubenspfand, ein Halt der Guten,
Er stürzt, und über ihn die Fluten!

Schluß

Der Mann und sein Werk

Man ist nur fruchtbar um den Preis, an Gegensätzen reich zu sein.
R. M. Meyer, Nietzsche.

Du Mann der Liebe, wie der schroffen Kraft,
Wahr, fest, beharrlich, eisern-eichenhaft!
. . . .
Wir wissen es, ein Gott hat ihn gefällt,
Am Boden reglos liegt der starke Held;
Doch eisenadrig trotzt er der Vernichtung,
Ein edler Fels im Walde deutscher Dichtung.

Drin wird er ragen — jetzt und immerdar!
Für viele noch ein schroffes Rätsel zwar.
Ein Runenstein, mit Moose rauh bedeckt,
Der den Verzagten und den Blöden schreckt;
Doch stets des Volkes Edelsten und Größten
Ein ernster Freund, zu wecken und zu trösten!
Freiligrath, Zu Immermanns Gedächtnis.

Es wäre ein schlechtes Zeugnis für dieses Buch, wenn in seiner bisherigen Darstellung Immermanns Menschentum, sein Charakter und seine Seele, seine Lebens- und seine Weltanschauung nicht bereits zum Ausdruck gekommen wären. Sind doch ganze Seiten seiner geistigen und seelischen Struktur und Entwicklung, so sein Verhältnis zu Natur und Geschichte, Religion und Philosophie, Staat und Gesellschaft eingehend behandelt worden. Gleichwohl sei hier noch in einer knapp zusammenfassenden Analyse und Synthese versucht, das gewonnene Bild ergänzend abzurunden und den rechten Blickpunkt für seine Betrachtung zu gewinnen.

Goethe erklärt einmal, bei der Schilderung eines Menschen immer am liebsten mit dessen Äußerem zu beginnen. Daß es keineswegs stets ein Abbild des Inneren darstellt, beweisen Kleist und Uhland, Lenz und Grabbe. Dagegen zeigt sich bei Goethe selbst, bei Schiller oder Novalis eine schöne Übereinstimmung von innerer und äußerer Form. Das gleiche gilt von Immermann.

Schon eine Kreidezeichnung, die den etwa Fünfundzwanzigjährigen wiedergibt, weist in dem festen, kantigen Knochenbau des massiven Niedersachsenschädels mit der mächtigen Stirn und dem schmalen, zusammengepreßten Munde deutlich den früh ausgeprägten Immermann-Typus. Nur sind die Wangen hier noch etwas hohl, der Blick noch nicht von der späteren Strenge, das Haar noch Hoffmannisch in die Höhe gestrichen. Noch überwiegt das Romantische. Es ist der Immermann, an den ein paar Jahre später Caroline Engelhardt in Althaldensleben über „Cardenio und Celinde" schrieb: „Wenn ich nichts von Ihnen gelesen hätte, so würde ich den Schriftsteller nicht in dem Manne finden, der mir gegenübersaß mit dem weich sinnigen ruhigen blühenden Angesicht und der besonnenen kühlen Haltung. Da scheint alles tiefen Frieden zu verkünden." Schon hier also tritt uns das eigenartige Zusammenspiel oder auch Widerspiel von Weichheit und Kühle entgegen, das dem Dichter dauernd die persönliche Note gab. Ähnlich steht es bei Hebbel; und gerade wie der Olympier Goethe konnte Immermann, den schon jener „ein Individuum, das mit Bestimmtheit auftritt," nannte, gelegentlich wahre Tränenströme vergießen. Auch die berühmte Selbstschilderung des „Münchhausen", die Immermanns Witwe zu derb, Z. Funck zu dunkel in der Färbung und zu grell in der Wirkung erschien, hebt ja die seinem ganzen Wesen „eigene Mischung von Stärke, selbst Schroffheit, mit Weichheit, die hin und wieder in das Weichliche überging," nachdrücklich hervor. Diese Weichheit tritt als der Ausdruck eines romantisch beflügelten Phantasielebens und einer unerfüllten Sehnsucht, die langsam in Wehmut und Verzicht überzugehen droht, neben der Stärke des Verstandes und des Willens besonders deutlich in dem schönen stilisierten Gemälde zutage, das Schadow von dem Dichter des „Kaiser Friedrich II." schuf. Immermann selbst nannte das lebensgroße Brustbild, das ihm sowohl in Blick und Haltung, wie in der malerisch zurechtgelegten Tracht einen etwas schauspielermäßigen Anstrich leiht, „ganz vortrefflich"; es fand auch sonst viel Beifall und erregte Aufsehen. Es ist ein Idealbild, das den Nachdruck

auf das geistige, das Innenleben legt. Realistischer sind die Bildnisse, die wir zwei anderen Mitgliedern der Düsseldorfer Schule verdanken und die durch gute Stiche weite Verbreitung fanden: nämlich die Zeichnungen C. F. Lessings von 1837 und Theodor Hildebrandts von 1839. In ihnen sind wohl die Formen des Immermannschen Charakterkopfes am treusten und schärfsten ausgeprägt, doch vermißten die Nächsten, zumal in Hildebrandts Zeichnung, den Ausdruck des Dichters, die höhere geistige Schönheit des befeuerten Künstlers.

Wir begreifen es, wenn die Maler klagten, sein Gesicht sei nicht zu treffen. Zuweilen gemahnt es fast an das Napoleons, der ihn so viel beschäftigte und mit dem er „jenes kalte Feuer, jene schwere Leichtigkeit, die Elastizität mit der Zähigkeit des Bleis" teilt, die er ihm einmal zuschreibt. Und doch gleicht es, zumal auf dem Lessingschen Bilde und besonders in der Nasenpartie, auch einem so ausgesprochenen Gegenfüßler Napoleons wie König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Und wirklich finden sich ja Cäsarisches und Romantik, Tatkraft und Ideologie, Wirklichkeitssinn und Verstiegenheit, bodenständiges Volkstum und dilettantisches Artistentum zu seltsamer Mischung in ihm zusammen. Diese Wandlungsfähigkeit zeigte schon sein äußeres Mienenspiel, das aus strenger Gefaßtheit, gewichtigem Ernst und würdevoller Hoheit leicht in gemütvolle Liebenswürdigkeit, schwärmende Gehobenheit und humoristische oder ironische Heiterkeit übergehen konnte. Sein erster Anblick verriet nicht den Künstler. Und in der Tat kann man sich Immermann schwer als berufslosen Nur-Dichter denken, wie es etwa sein Zeitgenosse Lenau, sein Gegner Platen oder Brentano war; nie vergessen wir bei ihm den Landgerichtsrat, den Theaterleiter, den Mann des gebietenden Handelns, und höchst bezeichnend ist sein an sehr ähnliche Äußerungen Jeremias Gotthelfs gemahnendes Bekenntnis, daß er von Haus aus ein praktischer Willens- und Tatmensch sei. Ausdrücklich schreibt er dem Mann im braunen Oberrock, der seinen Wanderstock bei jedem Schritte mit Energie auf die Erde stößt, mehr Charakter als Talent zu; auch darin ist er das

Gegenteil Heinrich Heines; dessen eitle Briefbemerkung „Immermanns Äußere ist nicht einnehmend; ich sehe weit besser aus" ist bloß für ihn selbst bezeichnend. Obgleich nur von mittlerer, später auch noch recht beleibter Statur, wirkte Immermann auf jedermann imponierend. Wir besitzen viele ausführliche Schilderungen des starken und anfangs oft zwiespältigen Eindrucks, den er auf Freunde und Besucher ausübte. Hebbels Forderung, ein dramatischer Dichter müsse auch persönlich etwas von einem Feldherrn haben, war in Immermann erfüllt. „Mir ist er manchmal", schreibt Üchtritz aus der Erinnerung, „wie einer der Imperatoren (etwa Septimius Severus) vorgekommen, der in einem spätern bescheiden-bürgerlichen Dasein den Stolz und die Härte seines frühern abbüßen müsse. Doch war es eigentlich mehr ein Nachklang altnordischer Schroffheit und Heidenherrlichkeit, die in Immermann, dem Nachkommen eines alten Schwedenkriegers, mit einem christlichen Lebenselemente im Kampfe lag. Es fiel ihm schwer, das letztere mit dem erstern, mit der Freude und der Kraft und Lust des irdischen Daseins vollkommen auszugleichen, da seine christliche Ansicht in voller Reinheit und Strenge festgehalten wurde und er auf eine Umbildung und Verbindung derselben in der Weise der neuesten philosophischen Bemühungen nicht eingehen konnte." Vergleicht ihn Üchtritz mit einem Imperator, so bewunderte der Schauspieler Ellmenreich an ihm den „schönsten antiken Jupiterkopf" mit dem grollenden Wolkenzug über den Brauen. Funck und Wolff empfingen zuerst den Eindruck des höheren preußischen Beamten und dessen vornehmsteife Manieren stießen Freiligrath anfangs ab. Laube fühlte sich durch den Dichter, den er das erste Mal in seiner richterlichen Amtstracht erblickte, an einen evangelischen Pfarrer von Lutherscher Art erinnert: „Sein Gesichtsausdruck war sehr ernst, fast trübe. Das wurde aber ganz anders, als er das schwarze Kleid ausgezogen. Es kam nun ein stattlicher, wohlgenährter und lebenslustiger Herr zum Vorschein, welcher lächelnd von den Freuden der Welt sprach." So wird uns übereinstimmend berichtet, daß Immermann erst eine äußerliche Würde und einschüchternde Zugeknöpft-

heit ablegen mußte, ehe er aus sich herausging und sich natürlich gab, ehe bei dem anderen der Respekt und die Befangenheit dem Vertrauen wich. Er war darin ein rechter Norddeutscher. Wie bei Gottfried Keller standen auch bei Immermann Oberkörper und Unterkörper in einem auffallenden Mißverhältnis: „Diesem herrlichen Kopfe und dem breitschulterigen Thorax", fährt Ellmenreich in seiner angezogenen Beschreibung fort, „denke man sich nun angesetzt ein höchst auffälliges ‚Lutherisches Ränzlein', ein Bäuchlein, das sich fast bis zur Mitte der Schenkel herabsenkte. Dazu ein merkwürdig kurzes, derb modelliertes Pedal mit breiten, plumpen Füßen." Aber die Wucht des von schlichtem dunklem, später stark angegrautem Haar bedeckten Hauptes, in dem sich alles Bedeutende des Dichters machtvoll vereinigte, ließ die Schönheitsfehler des übrigen Körpers leicht verschwinden. Der überragende Eindruck des großen, kantigen, breitstirnigen Kopfes mit den vollen Flächen des glattrasierten massiven Gesichts, dem stark hervortretenden Kinn und den streng zusammengepreßten schmalen Lippen und dazu die straffe Haltung des Oberkörpers machten Immermann größer erscheinen, als er tatsächlich war; er war ein Sitzriese wie Goethe, wie der Homerische Odysseus. Unter der mächtigen klaren Stirn, die einen starken Willen und ernste Denkarbeit verriet, lagen, von einer goldenen Brille überdeckt, die nicht großen, aber energisch blickenden Augen: „wie hellgraue Perlhühner in ihren Höhlen unter Brauen eingewühlt, die trockenem gelbbräunlichem Reisig glichen", so schildert sie der Münchhausen-Dichter. Eben weil sie so tief lagen und den Betrachter scharf fixierten, muteten sie dunkler und blau an. Gutzkow fand in diesen Augen, deren Ausdruck bald in Hoheit und Strenge, bald in scheinbarer Harmlosigkeit, zuweilen aber, wenn die Brauen sich etwas zusammenzogen, in beinahe dämonischer Unheimlichkeit spielten, das ganze Immermannsche Wesen, wie es in seinen Schriften vor uns liege, ausgeprägt. „Sie zogen an und schreckten ab. Bald goethisch würdevoll, bald sanft wie ein Frühlingslied, bald aber auch Hoffmännisch spukend." Im freundlichen Umgang waren sie voll Wohlwollens. Wolff rühmt

die „schöne, klare, das Herz gewinnende Stimme", Laube das „fließende, interessante Wort, was ihm stets zu Gebot stand", und das in angeregter Unterhaltung „zu üppigstem Reichtum" wuchs, Adolf Stahr die „knappe Kürze und trockene Strenge der Sprache, das scharf Abschneidende in gewissen Ausdrücken, die fern von dem banalen Zubehör inhaltsloser Konvenienzwendungen immer wie der Pfeil aufs Ziel den geradesten Weg nahmen und ein Nein oder Ja nie mit einer Phrasenborte verbrämten". Das Spiel der feinen, schönen Hände pflegte Immermanns Rede leicht zu begleiten. Gutzkow hebt noch die „auffallend weiche, fast weichliche deutsche Aussprache im Magdeburger Dialekt mit regelmäßigem J statt G" hervor; er versichert im übrigen, daß ihm durch die persönliche Bekanntschaft plötzlich viel im Wesen Immermanns verständlich geworden sei.

Im „Reisejournal" hat Immermann die Richtung zur Persönlichkeit und Individualität unserem Wesen selbst gleichgesetzt. Und Üchtritz bekennt, daß er etwas Ähnliches wie den imponierenden Eindruck der Persönlichkeit Immermanns niemals sonst empfunden habe. Der Dichter war ohne jede Frage eine solche, aber darum keineswegs ein „rechtwinklichter, schroffer, unvermischter Charakter", als welchen er eine Person seines „Münchhausen" bezeichnet, oder, um mit Nietzsches Zarathustra zu sprechen, rechtwinklig gebaut an Leib und Seele. Wohl war er ein starker und wesentlicher Mensch von einem urgesunden, ja unverwüstlichen Kern und Korn und schöpfte stets aus der Tiefe, wohl war er — omen in nomine und Platens billigem Wortwitz zum Trotz — immer ein Mann; als eine der männlichsten Erscheinungen steht er da in der gesamten Literaturgeschichte und zählt in der deutschen seiner unerfreulichen Zeit zu den wenigen, die einen kräftigen Schatten werfen — doch als ein „Koloß an Kraft und Ruhe" erschien er nur Leuten wie dem innerlich zerrissenen Heine oder dem oberflächlich bloß am äußeren Auftreten haftenden Blick. Es gärte und stürmte vielmehr gewaltig in diesem Koloß, dauernd blieb Immermann ein Werdender und Strebender, und wenn er sich auch niemals treiben ließ, sondern früh schon sein Geschick selbst in feste Hände nahm und es meistern

lernte, es bedurfte ernstester Selbsterziehung in harter Lebensschule, ehe er sich zum Manne geschmiedet hatte und zu fester Geschlossenheit in Grundsatz und Wollen, in Auftreten und Handeln gelangte. Wir haben auch bei ihm „geprägte Form, die lebend sich entwickelt". Nachdem (um einen Ausdruck Kellers auf ihn anzuwenden) die Lebenstrübe sich gesetzt hatte, erschien ihm in guten Stunden denn auch dieses sein Leben mit Recht als „ein unter schweren Kämpfen langsam, aber stetig erfolgtes Entfalten zu immer schönerer Ausgleichung und Harmonie". Oft litt er indessen schwer unter dem beklemmenden Bewußtsein des Mangels an solcher Harmonie und Einheit. Es spricht sich besonders packend aus in den früher angeführten Worten, die ihm der bewundernde Anblick von Goethes großer Menschlichkeit, seiner „harmonischen Fülle und Rundung" entlockte. In den „Epigonen" verehrt Immermann die ewige Konsequenz der Natur, welche immer nur in einer Richtung bilde und mißbilde, und im „Fest der Freiwilligen" erklärt er, daß sich der Mensch nur durch einfache Empfindungen glücklich fühle. Mit heißem Bemühen rang er um solche ungebrochene Einheit; voll erreicht hat er sie nicht und er konnte sie nicht erreichen bei der Zwiespältigkeit seiner natürlichen Anlagen. Der Verfasser von „Dichtung und Wahrheit", der auch nichts weniger als eine einfache und geradlinige Natur war, hat gewiß Recht mit der Versicherung, es seien wenige Biographien, welche einen reinen, ruhigen, steten Fortschritt des Individuums darstellen könnten, unser Leben sei auf eine unbegreifliche Weise aus Freiheit und Notwendigkeit zusammengesetzt und wenn auch das Was in uns liege, das Wie hänge selten von uns ab; indessen ergehen sich viele Biographen doch nur aus Bequemlichkeit oder aus Unvermögen, zum innersten Kerne vorzudringen, in der Aneinanderreihung von Widersprüchen. Immermann aber ist in der Tat das Urbild eines widerspruchsvoll zusammengesetzten Charakters und dessen Darstellung kann der Antithese nicht entraten. Nur darf man die Gegensätze nicht als rohes und zufälliges Neben- oder Durcheinander auffassen wollen, sondern hat in ihnen die naturnotwendigen Einzelzüge eines eigenartigen Or-

ganismus, einer zwar komplizierten, aber zugleich hervorragend reichen Persönlichkeit zu erkennen. Gerade erst in seinen Widersprüchen kommt ja der Mensch zu vollkommenem Ausdruck, und er soll ja auch nicht sein — so führt der Verfasser des „Neuen Pygmalion“ aus — wie eine schlecht verhüllte Charade, deren Auflösung im nächsten Stücke erfolgt, sondern wie ein ewiges und unergründliches Rätsel. In des Dichters Tagebüchern findet sich der Eintrag: „jeder, auch der gewöhnlichste Mensch hat eine esoterische Seite, die für uns ein ewig spannendes Rätsel ist.“ Eine Persönlichkeit, die sich restlos erklären läßt, ist keine.

Wie Immermann schon äußerlich bald als der steife Bureaukrat, bald als der selbst schauspielermäßig anmutende Theatermann erscheint, so widerspricht sich auch sein geistiges Bild. Wohl sind ihm die festen Grundlagen seines Wesens von der Natur mitgegeben und das Ziel seines Wirkens ist durch sie bestimmt. Aber im Laufe einer mannigfach gehemmten und durch äußere Einflüsse abgelenkten Entwicklung empfängt sein Charakter eigenwillige Auswüchse und weist auch viel von den irrationalen Ausläufern der Persönlichkeit auf, von denen Volkelt einmal spricht. Sein Ziel aber erreicht Immermann erst nach mancherlei Ausbiegungen auf Ab-, Um- und Irrwegen. Er ist sehr stark durch seine Zeit bedingt und nimmt eine Richtung zum Überzeitlichen. Er ist tief in Geschichte und Überlieferung verankert und doch von ausgesprochener Eigenart. Diese Originalität hat es schwer sich durchzusetzen gegenüber den Einwirkungen der Umwelt, denen sich gerade Immermanns Empfänglichkeit und sein merkwürdig stark ausgeprägter Nachahmungstrieb ausgesetzt sehen. Er ist zugleich starr konservativ und ein fortschrittlicher Neuerer, ist Individualist und doch auch von kräftigen Gemeinschaftsgefühlen, namentlich nationalen und sozialen, beherrscht. Er ist sehr subjektiv und seine Dichtung, wie gezeigt, großenteils Ausdrucks- und Bekenntniskunst; anderseits strebt sein Realismus nach objektiver Sachlichkeit und Allgemeingültigkeit. Bald ist er nüchterner Wirklichkeitsmensch, bald schwärmender Romantiker; bald — mit Worringers grundsätzlicher Unterscheidung — auf Ein-

fühlung, bald auf Abstraktion eingestellt. Wie Hebbel, der viele der gleichen Gegensätze in sich aufweist, ist er sowohl Empirist und Positivist, wie Rationalist und Mystiker. Zugleich Kritiker und Schöpfer ist er wechselnd vom Geiste der verneinenden Satire, ja des Pessimismus, und von dem der aufbauenden Bejahung und des herzensgläubigen Optimismus erfüllt. Er ist eine feste Willensnatur und dabei Stimmungsmensch und nervöser Künstler; Intellekt und Affekt liegen oft im Kampfe und Wollen und Können entsprechen einander nicht immer.

Kurzum, auch in Immermanns Brust wohnten zwei Seelen, die sich voneinander trennen wollten, eine der Erde verbundene und eine aufwärts strebende überweltliche. Er war sich dieses Widerstreites voll bewußt und litt schwer unter ihm. Und da er die gleichen Widersprüche allenthalben in der Welt erblickte, rang er grübelnd danach, ihrer als erkenntnistheoretischer Denker Herr zu werden. So gelangte er dazu, im Widerspruch ein metaphysisches Urgesetz, den obersten Grundsatz des inneren Weltgetriebes, zu erblicken. Als den Herrn der Welt ruft er ihn im „Tulifäntchen“ auf und an einer aufschlußreichen Stelle des „Reisejournals“ (Buch 2, Brief 11), die er selbst als sein Testament bezeichnet, hält er denen, die ihm Widersprechendes in seinen Ansichten und Urteilen zum Vorwurf machen, zu seiner Rechtfertigung die Natur der Dinge und den Satz entgegen: „die Dinge widersprechen einander.“ Wir denken an Hebbels Pantragismus, wenn Immermann die eigentliche Tragödie der Welt nicht in der Sünde und dem Bösen, sondern in dem Umstande findet, daß die vollkommenen Dinge einander ausschließen. In der Anschauung von der Gegebenheit und Notwendigkeit des Widerspruchs konnte Immermann wohl auf die schroffen Gegensätze seiner persönlichen Eigenart selbstherrlich pochen. So klagte die freilich nicht unvoreingenommene Dorothea Tieck gegen Üchtritz, seine Widersprüche ständen wie in Fels gehauen da, und dadurch wirke er, so sehr sie seinen Geist schätze, unheimlich auf sie und sie könne zu ihm kein Vertrauen fassen.

Aber bei Determinismus und Fatalismus haltzumachen, sich bei Gegebenem zu beruhigen und den Dingen ihren Lauf zu lassen, war nicht Immermanns Art. Auch für ihn gilt Windelbands Wort über Kant, daß es keine wahre Größe der geistigen Kraft gäbe ohne diejenige des Willens. Nach seines Enkels Johannes Geffcken Ausspruch geht ein heldenhafter, ein durch Kampf zum Sieg führender Zug durch sein Leben. Ein starker Wille bestimmt in erster Linie seinen Charakter und leiht ihm die sittliche Note; diesen Willen hat Immermann vor allem sich selbst gegenüber betätigt in strenger Selbsterziehung. Auch er hat immer strebend sich bemüht, war darauf bedacht, immer höher zu steigen, immer weiter zu schauen; er hat nicht abgelassen, im Sinne des Pindarischen „sei, der du bist" sein innerstes und bestes Wesen möglichst rein aus sich herauszuläutern. Unbedingte Wahrhaftigkeit, ein ehrliches Ringen nach Gerechtigkeit und Unparteilichkeit und ein hoher sittlicher Ernst in der besonderen Form des preußisch-Kantischen Pflichtgefühls zeichnen ihn aus. Rastlose Betätigung, schwerer Dienste tägliche Bewahrung, das war auch seines Lebens Offenbarung und Inhalt. Stets bereit, aufzunehmen und zu lernen, hat er doch niemals seinen Überzeugungen Opfer gebracht und sich um des lieben Friedens willen und aus Bequemlichkeit irgendwelche Zugeständnisse abdingen lassen. Zumeist ist er gegen den Strom seiner Zeit geschwommen und hat, so schwer sie ihn bedrückte, lieber Verkennung ertragen, als daß er sich selbst verleugnet hätte. Als Dichter hat auch er nicht nach Glück, sondern nach seinem Werk getrachtet und diesem zuliebe dem Beifall der Mitlebenden entsagt. Dafür durfte er am Ende seiner Tage mit herbem Stolz der Geliebten schreiben: „Es hat etwas Reines und Reinliches, nicht Mode zu sein und dabei doch das Bewußtsein dauernden Lebens in sich zu tragen. Verbindet sich damit ein mildes Gefühl zu den Menschen und zur Welt, so geht nichts über den Zauber solcher Stimmung." Wohl konnte der Mensch Immermann auch gütig und gutmütig, liebreich und dienstwillig sein, aber solche Milde war doch die letzte Tugend, zu der er sich durchrang, und erst die

glückliche Liebe entband sie so recht. Von Haus aus lagen ihm Nachsicht, Duldung und Anpassungsfähigkeit gar wenig. Auch er hat etwas von dem Gewaltsamen, das er Fichtes herbem und keuschem Geiste mit Recht zuschreibt, und nicht selten erfuhr er wie Goethe die Verkennung, als sei er kalt, gefühllos und selbstisch. Er besaß einen harten Kopf und auch im Hinblick auf seinen niedersächsischen Eigensinn vergleicht ihn Laube mit Luther: er habe „starke eichene Balken um sich aufgeschichtet, die er nicht wegräumen wollte, auch wenn er zugestand, daß sie manche Aussicht beengten“. Sein Ich-Gefühl, in der Jugend stark herabgedrückt, gewann den Ausgleich erst, nachdem es für lange Zeit in den Gegensatz trotziger Selbstherrlichkeit und rücksichtsloser Herrschsucht umgeschlagen war, die Männern von eigener Prägung leicht anhaften. Er hat durch Schroffheit und heftiges Aufbrausen, durch Hartnäckigkeit und Züge von Härte viele verletzt und zurückgestoßen. Als ausgesprochene Kampfnatur blieb er nicht nur keinen Hieb schuldig, sondern fiel meist zuerst aus. Polemik ist sein erstes Auftreten, Satire und Parodie, die sogar das nicht verschonte, was ihm wert war, stellen einen großen Teil seiner geistigen Lebensarbeit dar. Für die Auswüchse seines Wesens hat er wiederholt die „Isolation“, zu der er sich verurteilt sah, mitverantwortlich gemacht, und ein andermal, ähnlich wie Hebbels Meister Anton, geklagt: „ich bin wohl am Ende so widerborstig und patzig geworden, weil ich so wenig Wohlwollen erfahren habe, so selten von Freundesrat gestärkt worden bin.“

Immermann hat gern das Wesen bedeutender Menschen mit der Natur des Bodens, dem sie entsprossen sind, in tieferen ursächlichen Zusammenhang gebracht, beispielsweise Jean Pauls Bizarrerie von der Eigenart der fränkischen Fichtelgebirgslandschaft abgeleitet. So verleugnet er selbst, so wenig wie der von ihm sehr hoch geschätzte J. H. Voß, den Niedersachsen nicht: der Gediegenheit, Kernigkeit und Realistik ist auch ein gut Teil Schwerfälligkeit und Nüchternheit gesellt; daß er ein unausrottbares Stück Prosa im Leibe trage und den „Beigeschmack einer gewissen honetten

Philisterei" habe, hat Immermann selbst von sich bezeugt; Grazie geht ihm im allgemeinen ab und zur Musik hat er kein innigeres Verhältnis. Seine teils angeborene, teils anerzogene altpreußische Strammheit konnte zur herrischen Barschheit ausarten. Auch der verstandesmäßige Grundzug seiner Natur weist auf seine völkische Herkunft, insbesondere auf die Charakteranlage seines Vaters zurück. Und gerade durch die Verschiedenartigkeit der Eltern in Alter und Temperament erklärt er seinen ihm sehr klar bewußten Dualismus: „in mir erscheint nun dieser Kontrast als strenger, kalter, unbestechlicher Verstand neben schwärmender Phantasie und das Gefühl ist etwas von diesem Widerspruche bedeckt." Er sah sich treffend erkannt, als Gutzkow in dem Buche „Götter, Helden und Don Quixote" ihm einen „unaufhörlichen Reiz zur Poesie und dabei eine ihn niemals verlassende schnurgerade Verständigkeit" zuschrieb. Verstand und Gefühl sind in der Tat die beiden Pole seines Wesens.

Im Jahre 1834 schrieb Immermann an Ferdinand: „Du solltest doch den Frost meiner Natur besser kennen, als daß Du befürchtest, sie könne je durch Leichtfertigkeit in Gefahr gebracht werden. Dagegen heißt es in einem besonders wichtigen Brief an denselben vom 13. März 1831: „Ich wünschte, ich könnte Dir etwas von meinem Leichtsinn geben, der mich durch manches getragen, mich manches besiegen gemacht hat, und sich, mir selbst oft zum Verwundern, nach dem Drückendsten und Schwersten, als ursprüngliche Lebenskraft einstellt." Und im Jahre 1837 brach er Wolff gegenüber in die Worte aus: „wäre ich nur erst Herr über meine Leidenschaften, was könnte ich leisten!" Hinter seiner äußeren Schwere, Kälte und Würde barg Immermann ein glühendes und höchst bewegliches Temperament, das ihm viel zu schaffen machte. Er war, um Müller-Freienfels' Typenunterscheidung zu folgen, weit mehr Dynamiker als Statiker, und er war ein starker Erotiker, der sich in der Leidenschaft auch verlieren konnte. Sehr groß war — um Lamprechts unschöne Neubildung zu gebrauchen — seine „Reizsamkeit". „Ich bin", heißt es in jenem Brief an den Bruder vom Jahre 1831, „eine zu flüchtige merkurialische Natur,

beständig bereit, das Fixierte aufzulösen und in den Strom eines neuen Lebens zu leiten." Wenn die Stimmung über ihn kam, konnte dieser derbe Sohn der Erde gerade so zum Schwärmer werden wie der trockene Holländer seiner helikonischen Ziegengeschichte nach dem Genuß des Hippokrenewassers. Der gemessene preußische Beamte vermochte nicht nur lebhaft zu sein, sondern bis zu ausgelassenster Lustigkeit aus sich herauszutreten. In der Unterhaltung sprühte und sprudelte er oft und nach seinem Tode bekannte Üchtritz, nie etwas Ähnliches empfunden zu haben wie Immermanns „freies, bildreiches, mit Gewalt des Blitzes hier und da einschlagendes und in ungeahnte Tiefen leuchtendes Gespräch", das sich freilich auch wohl allzusehr in Paradoxien gefiel und in seiner „Abneigung gegen alle Leistenhaftigkeit und Begriffsknechtschaft des Geistes" den Phantasiemenschen offenbarte. Geradeso erklärt der Dichter selbst in seiner Kritik Fichtes: „zuletzt jedoch will ich lieber ein Mysterium haben als einen Leisten." Es gibt wenige Beispiele dafür, daß Wille und Vorstellung, Tatmensch und Künstler in einer Persönlichkeit derart gepaart erscheinen. „Das handelnde Element", fährt der Dichter in jenem Brief an Ferdinand fort, „liegt bei mir im Kampfe mit dem ästhetischen; ich glaube, daß ich unter Römern oder im Mittelalter reiner Praktiker geworden wäre, mein ästhetischer Bestandteil würde sich dort in dem formell Schönen, welches das Leben damals hatte, absorbiert haben"; in diesem Sinne stellt Matzeraths Nachruf im „Rheinischen Jahrbuch" von 1841 dem deutschen Griechen Goethe den deutschen Römer Immermann gegenüber. Zum Künstler im höchsten Sinne des Wortes werde ihn, fährt dieser fort, seine zwiespältige Naturanlage niemals reifen lassen. Ähnlich erklärt er im „Reisejournal", daß die meisten Menschen von bedeutender praktischer Energie dem Schönen mehr oder weniger verschlossen seien, und in der „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren" stellt er fest, daß die Dichtkunst, die den anderen Völkern ein leichtes Spiel, eine Form sei, von den Deutschen mehr als ein Handeln in Versen aufgefaßt werde. Er berührt sich auch darin mit der Anschauung Gotthelfs.

So haben die Welt des realen, festgefügten Seins und die Welt des phantasiemäßig geformten schönen Scheins gleichen Anteil an Immermann und widerstreiten einander vielfach. Er ist ein Mann sowohl der Wirklichkeit und der Tathandlung, als auch der Intuition und der Spekulation, bald naiver und bald sentimentalischer Dichter. Er erzählt, wie er schon als Knabe eine heftige Sucht, Dunkles, Geheimnisvolles zu ergründen, in sich gefühlt, einem starken Hang zum Grübeln nachgegeben habe, und unter sein von Hildebrandt gezeichnetes Bild setzt er das handschriftliche Selbstzeugnis:

Das Leid, die Freude einer Welt empfinden
Und unerschüttert in geheimen Stand
Verborgner Dinge schauen, dazu schuf
Mein Stern mich in der Laune seiner Bahn.

Neben diesem Zwang, in der Wesen Tiefe zu trachten und sich der Kontemplation hinzugeben, bezeichnet er aber auch als früh entwickelten Grundzug seines Wesens „einen aufmerkenden Sinn und eine Neugier, welcher das unscheinbarste Detail der Dinge nie zu geringfügig war. Die Kraft der Beobachtung, welche man Kälte genannt hat, ergriff einige sonderbare und gewaltige Ereignisse, welche meinem jungen Auge nahe traten, durchdrang sie und folgerte sich aus ihnen Nahes und Verwandtes zusammen, bis mir ein Bild entstand, was meinem Triebe nach Wahrheit genügte.“ So vereinigen sich nicht ohne Bruch in ihm Empirie und Idee, Analyse und Synthese, Kritik und Phantasie, Realismus und Romantik. Mit Recht sieht auch Lempicki in jener kontemplativen, reflektierenden Natur und diesem instinktiven Wahrheitstrieb die theoretischen Voraussetzungen der Immermannschen Weltanschauung; die praktischen, historischen sind uns aus der Gestaltung seines Lebens bebekannt geworden: die harte Erziehung durch Druck und Despotismus, die den jugendlichen Geist nicht zu einem organischen Reifen kommen ließ, das Unglück des Vaterlandes im Zusammenbruch des Staatsgebäudes, der Widerwille gegen den Beruf, die Verkennung als Dichter, die schweren Enttäuschungen in seinem Liebes-

leben und nicht zuletzt das allgemeine Leiden an seiner Zeit und ihrem Mangel an Stetigkeit und Eigenwert. Diese widerspruchsvolle Zeit nennt er furchtbar kalt und seelenmörderisch; sie kann, so fürchtet er, keinen Dichter im höchsten Sinne des Wortes hervorbringen. Sein ganzes Leben lang hat er gegen sie und sein eigenes Epigonentum angekämpft und einmal geäußert, sie möge ihn in Gottes Namen nicht zu ihren Söhnen zählen.

Solche Lebenserfahrungen und Lebenseinsichten waren wohl geeignet, Immermann zum Hypochonder und Selbstquäler, zum Zweifler an sich und der Welt, ja vorübergehend zum ausgesprochenen Pessimisten zu machen. Aber diese Hypochondrie zur Nervenkrankheit aufzubauschen, diesen Pessimismus zum letzten Ausdruck seiner Seele zu stempeln, wie es Lempicki tut, heißt sein tiefstes Wesen und sein erreichtes Ziel verkennen. „Ich bin eine äußerst positive Natur", konnte Immermann Marianne versichern. Niemals ist er im Zersetzen, Niederreißen und Verneinen aufgegangen, sondern hat immer zugleich versucht, zu klären, aufzubauen und zu bejahen. Er hat keinen Widerspruch empfunden, ohne an seiner Auflösung und Versöhnung zu arbeiten. Einerseits, wie schon berührt, als metaphysischer Denker. Er zergrübelt sich über dem alten Theodizeeproblem: wie kommt das Böse in die Welt, wenn ein allgütiger Gott sie geschaffen hat? Und da gelangt er allerdings zeitweilig dazu, in theosophischen Gedankengängen, die von der Gnosis und wohl auch von Solger beeinflußt sind, den Widerspruch schon in Gott selbst hineinzulegen, ein vernünftiges Weltprinzip und einen Sinn des Lebens überhaupt zu leugnen. Indessen ist dieser vorübergehende Nihilismus Immermanns niemals die kokett-sentimentale Pose der Zerrissenen und Weltschmerzler gewöhnlichen Schlages, sondern die trauernde Erkenntnis eines ehrlich ringenden Denkers, und nicht in der Form verzweiflungsvoller Klage trägt er ihn vor, sondern als ernstes Problem. Die letzten Folgerungen des Pessimismus hat er nicht gezogen, nicht mit Schopenhauer in der Verneinung des Willens zum Leben eine doch nur negative Erlösung gefunden. Sein positiver Geist empfindet ein „Bedürfnis nach

allgemein gültigen Unterlagen des Daseins, nach organischen objektiven Lebensformen". Sein Erlösungsbedürfnis konnte nur in der Religion die letzte und volle Befriedigung finden. Nach Lagarde ist der Weg zur Religion selbst Religion; so war Immermann, dessen ganzes Leben von früher Jugend an ein Suchen nach dem Ewigen ist, eine religiöse Natur. Er bestreitet einmal nachdrücklich, daß ein Mensch ohne Religion überhaupt denkbar sei. Ihr ergibt er sich in dem brünstigen Verlangen, durch sie von der Qual der Widersprüche befreit zu werden. Den Höhepunkt seines Ringens um Gott bezeichnet der „Merlin". Auch in der Religion gelangt er über den Skeptizismus, über fatalistische Anwandlungen und mystische Versenkung zu einem kräftig betonten und freudig bekannten Positivismus. Der Schwärmerei der Chiliastischen Sonette folgte eine gesunde Ernüchterung. Immermann brauchte auch als religiöser Mensch festen Boden unter den Füßen. Für einen Pantheismus Goethescher Art war sein Naturgefühl nicht stark genug. Er ist Theist. Schleiermachers Gefühl der schlechthinigen Abhängigkeit des Menschen von Gott wurde auch das seine und er fand sein Christentum nicht in einer überlieferten Lehre, sondern in dem persönlichen Erlebnis des göttlichen Faktums. Dieses Christentum ist ein individuelles; von tiefer Abneigung gegen alles oberflächliche Mitläufertum und namentlich gegen alle konventikelhafte Frömmelei erfüllt, konnte sich Immermann nicht als Gemeindeglied fühlen. Als Weltchristen bezeichnet er sich ausdrücklich und eine Weltfrömmigkeit gleich der in Goethes Marienbader Elegie niedergelegten oder derjenigen Gottfried Kellers beseelt ihn. Er bekannte sich zu keiner absoluten Religion. Ein freies, freudiges, werktätiges Christentum ist es, das er vertritt. Die eigentliche christliche Stimmung habe er nur, schreibt er 1839, wenn er sich in die ganze Geschichte der Kirche versenke, und der Protestantismus ist ihm nur der kritische Moment der Kirchengeschichte. Aber der fromme Üchtritz berichtet uns doch: „so oft ich ihn von der Person des Heilands, von dem Erlöser sprechen hörte, geschah es mit der Innigkeit eines alten Reformators, mit einer eingewachsenen, echt

protestantischen Überzeugung, die in unseren Tagen so selten geworden ist." Am Ziele seines Gottsuchertums angelangt, hat der reife Mann im Krisenjahr 1839 in ausführlichen Niederschriften, hauptsächlich der Braut gegenüber, sein Glaubensbekenntnis abgelegt. „Ich bin", schreibt er ihr, „durch und durch naturfromm. Gott ist mir überall und in allem. Meine Weltbetrachtung fällt ganz mit der Betrachtung ewiger in den Dingen fortwirkender, nicht toter, sondern in Liebe lebendiger Gesetze zusammen. Wo ich gehe und stehe, was ich tue und treibe, ich fühle mich an der Brust des ewigen Vaters, ich habe ein felsenfestes Vertrauen auf diesen, meinen Gott, der mir zwar nicht alle meine Wünsche gegeben, mich aber immer bis zu dem Punkte geführt hat, wo ich sein Regiment auch in dem Widrigsten als heilig und gerecht erkennen mußte." Er sei kein kirchlicher Geist und nicht buchstabengläubig. Aber die Sakramente hätten ihn immer beglückt, wenn er aus wahrem Bedürfnis sich ihrer teilhaft gemacht habe. Das Christentum sei ihm eine ewige Tatsache der tiefsten Wahrheit und Notwendigkeit und er komme immer auf Christum zurück als auf seinen Erlöser. Seinem einzigen schweren Gebot der Liebe habe er redlich nachgetrachtet, wenngleich nicht immer mit Erfolg. Er glaubt — und das unterscheidet ihn von Keller und Storm — an ein ewiges Leben, an eine persönliche Fortdauer der Seele nach dem Tode, er glaubt auch an menschliche Willensfreiheit. Aber ein festes, geschlossenes Dogmengebäude lehnt er ab, und zwar bezeichnenderweise, um nicht von neuem auf unlösbare Widersprüche zu stoßen. Der Intellekt räumt dem Gefühl das Feld. „Mein Glaube und mein Gefühl", sagt der Dichter, „ist ein einfacher lichter Punkt in meinem Innern, eine gestaltenlose Hoffnung."

Alle Frömmigkeit ruht ihm — wie Goethe — auf der Ehrfurcht und beginnt mit der Ehrfurcht vor Menschen. Das ist der Punkt, an dem seine Religion und sein Heroenkult sich berühren.

Sein starkes Selbstgefühl war allezeit mit einem tiefen, innigen Bedürfnis der Hingabe an Größeres gepaart. „Wir sind", führt er in der „Fränkischen Reise" aus, „weit mehr in andern vor-

handen, als in dem, was wir unser Selbst nennen. Die ganze Bedeutung des höhern Lebens ist eben, aus uns heraus zu gelangen und in andern eine verklärte Persönlichkeit zu gewinnen." Im Münchhausen-Widmungsbrief an Tieck versichert er, immer habe er sich am glücklichsten gefühlt, wenn sein freies Gemüt sich zum Schuldner für empfangene Wohltat bekennen durfte, und in den „Düsseldorfer Anfängen" preist er die von fremder Größe erfüllte und demütig an sie hingegebene Seele als in sich gesättigt und ruhig. Solche demütige Hingabe und dankbare Unterordnung ward dem seiner selbst oft überstark bewußten Manne nicht leicht. Die gleiche Schranke ist Herders reicher Persönlichkeit verhängnisvoll geworden und eben mit Herder trifft sich Immermann in der zeitweiligen starken Verkennung und Verkleinerung Goethes und seiner überwältigenden Größe. Gegen den lebenden Goethe, der den noch Unreifen nicht als Gleichstehenden neben sich rufen konnte, bäumte sich Immermann trotzig auf; erst vor dem toten beugte er ehrfürchtig das Knie. „So lehnt er fromm dort seinen Wanderstab, Ein Heros selbst, an der Heroen Grab", beginnt Freiligraths inniges und gehaltvolles Gedicht „Zu Immermanns Gedächtnis", das unmittelbar aus dem Lesen seiner weihestimmungsvollen Tagebuchblätter über Goethes Haus und Gruft erwachsen ist.

Der ernst und treu an sich selbst arbeitende sittliche Wille, das heiligen Eifers volle, brünstige Jakobsringen mit der Gottheit und dem Göttlichen, von dem er ungesegnet nicht abließ, und die reine Menschlichkeit — sie haben Immermann geholfen, den Widerstreit seines Inneren zu lösen. Die Gegensätze, die seinem Verstand unvereinbar blieben, Gefühl und Gemüt vermochten sie auszugleichen. So gab auch für ihn selbst schließlich das Herz, das er das schöne Weib des Kopfes nennt, die Bussole ab, die dem irrenden Seefahrer das sichere Land wies. Die Liebe wurde der Generalnenner seines widerspruchsvoll gemischten Wesens, sie führte es auf seine höhere Einheit zurück. Demütig und dankbar hat er sich über das in seinem Leben erscheinende Gesetz ausgesprochen: „Ich gehöre nicht zu den beglückten Naturen, die wie

z. B. Goethe von ihrer Jugend an sich nach allen Seiten in Harmonie und Befriedigung ausbreiten dürfen, ich gehöre aber auch nicht zu den andern, die nach kurzem Schimmer der Jugend in Gewöhnlichkeit versinken, sondern es kommt mir vor, als ob ich die Mitte halte. Mein ganzes Leben, so scheint es mir, ist ein unter schweren Kämpfen langsam, aber stetig erfolgtes Entfalten zu immer schönerer Ausgleichung und Harmonie."

Zu diesem späten Ausgleich hat ihm nicht zuletzt auch sein Dichtertum verholfen. Dichten heißt sich selber richten, bedeutet Beichte, Befreiung, Läuterung. Jedes Kunstschaffen ist ein Überwinden. Immermann hat einmal betont, daß das große Talent nicht allein für die Welt, sondern auch für das Individuum die glücklichste Himmelsgabe sei, weil es dasselbe am sichersten durch alle Stürme trage. Und ein anderes Mal führt er aus, daß der Dichter ein Glücklicher sei, weil er in einer heiteren Offenbarung seine Wege geht, die das materiell Lastende, den stumpfen Druck des Tages doch ferner von ihm halte: „Ich bin, seit ich zum Bewußtsein meines Talentes kam, eigentlich nie ganz unglücklich gewesen; so hart mich auch das Leben zuweilen erfaßte, immer umgab mich bald wieder die heitere leichte Welt, in der sich meine Kräfte elastisch hoben." Als besonderes und besonders geeignetes Mittel, der inneren Widersprüche Meister zu werden, war seiner Poesie die Gnadengabe des Humors beschert, der er für sein eigenes Menschentum unvergleichlich viel dankt. Der echte Humor, der, aus den Tiefen des Gemüts stammend, ein in leichten Scherz verkleidetes Pathos darstellt, eignet nicht sowohl dem heiteren Diesseits und dem Reich der Formen hingegebenen Völkern wie den Hellenen und Romanen, als den tiefverankerten und krausverwurzelten Germanen und unter ihnen nicht den klassisch-harmonischen, sondern den in sich unstimmigen verwickelten Naturen. Er ist so recht der Ausdruck einer dualistischen Weltanschauung und zugleich das Werkzeug zu ihrer Überwindung. Gleichermaßen vom Verstande wie vom Herzen bedingt, ist der Humor ein Ventil gegen einseitige Überspannung. Er bedeutet ein elastisches Ausschwingen

zwischen den Doppelformen und dem Doppelsinn des Lebens. Das bedrückte Subjekt gewinnt einen Platz über sich selbst und nimmt sich selbst ironisch als Objekt. Und die objektiven Gegensätze spielt es gegeneinander aus, indem es das Kleine groß, das Große klein anzuschauen vermag. So ist der Humor ein im Lachen gipfelnder Befreiungsakt und eine geistig-seelische Synthese froher Bejahung. Auch für Immermann hat Geltung, was der unter Tränen lachende Jean Paul von seinem eigenen Humor sagt: er entwickle sich aus dem Bestreben, seine „negative elektrische Philosophie“ und seinen „positiv elektrischen Enthusiasmus“ ins Gleichgewicht zu bringen.

•

Als „dem reichen Frühling, dem kein Herbst gegeben,“ hat Uhland dem ebenfalls wenige Tage nach der Geburt des einzigen Kindes hinweggerafften Hauff sein schönes Totenopfer dargebracht. Immermanns Frühling war nicht reich gewesen und ein Herbst — ihm stets die liebste und schaffensreichste Jahreszeit — blieb seinem Leben versagt. Aber der eine Sommer, den Hölderlin von den strengen Parzen erflehte, war ihm mit Blüte und Frucht in Fülle zuteil geworden: ihm war das Heilige, das am Herzen ihm lag, das Gedicht, gelungen, einmal hatte er gelebt wie Götter und so durfte er zufrieden eingehen in die Stille der Schattenwelt. Künstlerisch ausgelebt hatte er sich freilich, menschlichem Ermessen nach, so wenig wie Schiller und Kleist. Wie des letzteren Penthesilea fuhr auch dieser gesunden Eiche der jähe Sturm vernichtend in die volle Krone. Seine dichterische Kraft war nicht nur nicht erschlafft, sie war sich im Gegenteil ihrer eigentlichen Richtung und ihrer ganzen Wirksamkeit erst recht bewußt geworden. Gerade jetzt sah man seinen größten Leistungen mit freudiger Erwartung entgegen. So klagte Gutzkow:

Herrlich blühte das Feld, die Ähren senkten die Häupter —
Alles zur Ernte bereit! Und nun der Schnitter — der fehlt!

Reich und schwer waren indessen auch schon die Garben seiner früheren Sommer und der Samen, den er ausgestreut hat, ist keimkräftig geblieben bis auf den heutigen Tag und wird es lange

noch bleiben. Ja hätte er nichts als den „Münchhausen“ geschrieben, er würde auch mit diesem einzigen Werke zu den großen deutschen Dichtern zählen und fortzeugend unsere Nationalliteratur befruchten. Schon der Jugend seiner Zeit war er ein Erzieher und Leitstern; Freiligrath nannte ihn den Leuchtturm, auf den er täglich hinblicke. Und auch die Nachwelt konnte von ihm als Vorbild und Vorkämpfer lernen; sie hat es getan und sollte und wird es weiterhin tun. Nach vielen Richtungen hin ist er Bahnbrecher und Wegweiser gewesen. Was er in kluger und treuer Arbeit für die Hebung der deutschen Bühne geleistet hat, ist unverloren geblieben und bleibt auch der Zukunft vorbildlich, nachdem bereits Richard Wagner, dessen Stoffwelt schon sich ja mehrfach mit der seinigen berührt, in seinen reformatorischen Schriften manche Immermannsche Anregung aufgenommen hat. Auch als einen Vorläufer Hebbels haben wir Immermann seinen dramatischen Zielen nach erkannt. Durch seine reiche Gedankenarbeit hat er die ruhmreichen Überlieferungen des deutschen Idealismus der fortschreitenden Entwicklung angepaßt. Er ist uns mit reifen politischen und sozialen Anschauungen vorangeschritten und hat namentlich; als einer der ersten, dem deutschen Staats- und Vaterlandsgedanken die geschichtlich vorgezeichnete Richtung gegeben, hat Bismarcks Werk vorbereiten helfen. Er ist einer der großen deutschen Schriftsteller von der Art Luthers und Huttens, Lessings und Schillers, Arndts und Fichtes. Auch die Geschichtswissenschaft, zumal die Kulturgeschichte hat er befruchtet. Er, der seinerseits schon von Ranke gelernt, hat noch Heinrich von Sybel, den Historiker der Reichsgründung, entscheidend beeinflußt und Heinrich von Treitschke steht mit auf den Schultern des von ihm mit wahl- und wesensverwandter Neigung schön und einsichtig gewürdigten Menschen und Schriftstellers. Die Geschichte, die auch im Künstler den Helden ehre, hält — so führt sein Meisterwerk aus — das Bild des ganzen Mannes fest, so wie er war: „nicht verschwenderisch begabt, oftmals irrend, doch rastlos wuchernd mit seinem Pfunde und immer den höchsten Zielen zugewendet. Ihm bleibt der Ruhm, daß er in seinen beiden Romanen seinem Zeit-

alter den Spiegel vorhielt wie vordem Goethe und nachher Gustav Freytag in ‚Soll und Haben'. Nur wer diese Zeitromane kennt, versteht den inneren Zusammenhang der drei Epochen unserer neuesten Geschichte."

Doch Immermanns Hauptleistung liegt nicht auf sachlich-stofflichem, sondern auf künstlerischem Gebiet. Er hat der deutschen Literatur den modernen Realismus erobern helfen. Gleichzeitig mit Gotthelf und unabhängig von ihm hat er einer verblasenen und überlebten Romantik, deren Inhalt schal und dürftig, deren Form handwerksmäßig und unlebendig geworden war, nachdem er selbst ihr nur zu lange tributpflichtig gewesen, die Gefolgschaft aufgesagt und unserer Dichtung in gesunder, folgerichtiger Weiterentwicklung einen neuen, fruchtbaren Boden gewonnen und ihn glücklich angebaut. Er hat sie Wurzeln schlagen machen in einer kräftigen Wirklichkeit, aus der sie die für ihre weiteren Aufgaben notwendigen Säfte ziehen konnte. Und für die Wiedergabe dieser neuen gegenständlichen Welt hat er einen neuen, eigenen künstlerischen Stil und eine kernige Sprache gefunden, die ihresgleichen sucht. Vielleicht hätte er bei längerem Leben in einem letzten und größten Roman auch die letzten romantischen Arabesken von seinem jungen Realismus abgestreift. Nicht nur der zeitlichen Folge, sondern auch dem künstlerischen Werte nach schreitet der Münchhausen-Dichter den Otto Ludwig und Freytag, Raabe und Fontane vorauf, die lernend von ihm ausgegangen sind. An Tiefe einzig Hebbel, an Künstlerschaft einzig Gottfried Keller nachstehend, ist er einer der Hauptvertreter des silbernen Zeitalters der deutschen Literatur. Die Brüder Hart, die zur Zeit des jetzt schon weit hinter uns liegenden „jüngsten Deutschland", so streng mit der Vergangenheit abrechneten, Immermanns fortbestehende Bedeutung haben sie in ihren „Kritischen Waffengängen" warm und kräftig betont. Und seine geschichtliche Sendung ist auch jetzt noch keineswegs erfüllt. Julius Babs gedankenreiches, wenngleich von eigenwilligen Konstruktionen nicht freies Buch „Fortinbras oder der Kampf des 19. Jahrhunderts mit dem Geiste der Romantik"

weist Immermann eine hervorragende Rolle zu; es sieht in seinem Werk eine der großen Stationen, zu denen die Entwicklung noch zurückkehren muß, wenn sie wird weiter vorwärts gehen wollen, und mahnt, auf seine Stimme zu hören, wenn wir Heutigen uns den Weg wollen weisen lassen, der über romantische Zerrissenheit hinaus zu einem neuen Glauben und zu neuen Taten führen kann.

Anhang

Quellennachweise, Anmerkungen und Beigaben

Dieser Anhang sollte ursprünglich — gleich dem meiner Mörike-Biographie — alle aktenmäßigen Unterlagen und Belege dieser aus den Quellen geschöpften Darstellung bieten und dazu weitere Mitteilungen und Erstveröffentlichungen aus den Archiven bringen. Zu meinem großen Bedauern zwingt mich die Rücksicht auf den zur Verfügung stehenden, ohnedas schon erheblich überschrittenen Raum, auf auch nur annähernde Vollständigkeit in den Nachweisen zu verzichten und mich darauf zu beschränken, bloß die wichtigsten Quellen namhaft zu machen und nur in einzelnen Fällen über das im Buche selbst Ausgeführte hinauszugreifen.

I. Gedruckte Quellen

Die umfänglichste (aber von Lücken und Ungenauigkeiten nicht freie) Bibliographie der großen unmittelbaren und mittelbaren Immermann-Literatur hat Max Koch in Goedekes „Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung" (Bd. 8, S. 606—621) zusammengestellt. Dazu kommen die Nachträge in den „Jahresberichten für neuere deutsche Literaturgeschichte" (für die Jahre 1903—1912 von mir bearbeitet). Auch die Jahresregister des „Literarischen Echos" bieten noch einige neue Ausbeute, ebenso das Register der „Zeitschriften des Jungen Deutschlands" (Bibliographisches Repertorium Bd. 3 und 4; Berlin 1906 und 1909). Auswahlbibliographien des Wichtigsten liefern R. M. Meyers „Grundriß der neueren deutschen Literaturgeschichte", A. Bartels' „Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur" und die größeren der weiter unten aufgeführten Immermann-Monographien (Fellner, Porterfield, Szymanzig). Ein Verzeichnis der hauptsächlichsten (Bd. 2, S. 435 ff.) und sehr viele Hinweise auf zum Teil versteckte Literatur enthält meine kommentierte kritische Immermann-Ausgabe (Leipzig, Bibliographisches Institut [1906], 5 Bände), die ich durchweg voraussetze und auf die sich, falls nichts anderes bemerkt, alle Zitate aus des Dichters Werken beziehen. Vgl. zu ihr die eingehende und gehaltvolle Kritik von Helene Herrmann im „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen" Bd. 125, S. 413—434 (1911), die Besprechung von Ludwig Krähe im „Literarischen Echo", Jahrg. 12, S. 405 ff. (1909) und die knappe Würdigung in Erich Schmidts „Charakteristiken", 2. Reihe, S. 344 (2. Aufl., Berlin 1912). Für meinen Kommentar (besonders zu „Münchhausen", „Epigonen", „Merlin", „Tulifäntchen", „Hofer") habe

ich im Lauf der Jahre viele Nachträge gesammelt, die im einzelnen zu verwerten die vorliegende Biographie aber natürlich nicht der geeignete Ort ist. Auch die treffliche, kundig erläuterte Immermann-Ausgabe von Werner Deetjen (Goldene Klassikerbibliothek, Berlin o. J. [1908 ff.], 6 Bände) bietet bibliographisch reiches Material; vgl. besonders Bd. 6, S. 285 ff. Ihres Kommentars wegen kommt ferner noch die Ausgabe von Max Koch (in Kürschners Deutscher Nationalliteratur, Berlin und Stuttgart o. J. [1887 und 1888], 4 Bände), ihrer relativen Vollständigkeit wegen die von Robert Boxberger (Berlin o. J., Gustav Hempel, 20 Bände) in Betracht; über beider Mängel in der Wiedergabe der Texte vgl. die Vorbemerkungen zu den Lesarten meiner eigenen Ausgabe (z. B. Bd 2, S. 485 f.).

Unter den darstellenden Schriften über Immermanns Leben und Werke steht neben des Dichters selbstbiographischen Schriften, die es reichlich ausschreibt, an Quellenwert obenan das (tatsächlich von seiner Witwe verfaßte) heut natürlich überholte, in literarhistorischer Hinsicht von Haus aus unzulängliche Buch

Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke, aus Tagebüchern und Briefen an seine Familie zusammengestellt. Herausgegeben von Gustav zu Putlitz (Berlin 1870, 2 Bände). Zitiert: Putlitz. — Der von Putlitz verfaßte Artikel der Allgemeinen Deutschen Biographie ist überaus dürftig.

Von selbständigem Werte sind die Einleitungen in den Ausgaben Kochs, Munckers und Deetjens, während die Boxbergers im wesentlichen nur wieder Putlitz ausschreibt. Die Einleitung meiner Ausgabe stellt eine erste Skizze dieser schon damals geplanten und zum Teil entworfenen Biographie dar.

Von sonstigen zusammenfassenden Charakteristiken (außerhalb der bekannten Literaturgeschichten) hebe ich hervor:

Georg Brandes, Immermann: Das junge Deutschland, Abschnitt 19 (übersetzt von A. v. d. Linden; 8. Aufl., Charlottenburg 1900).

Johannes Geffcken, Karl Immermann. Eine psychologische Studie: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum usw., Jahrg. 1902, S. 580—601.

Richard M. Meyer, K. Immermann: Deutsche Charaktere, S. 120 ff. (Berlin 1897).

Erich Schmidt, Zu Immermanns Säkularfeier: Charakteristiken, Zweite Reihe, S. 338—345 (2. Aufl., Berlin 1912).

Adolf Stahr, K. Immermann: Kleine Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. 2, S. 3—120 (Berlin 1872).

David Friedrich Strauß, Karl Immermann: Kleine Schriften, S. 185—245 (Leipzig 1862) — wesentlich referierend, im übrigen voreingenommen und verständnisarm.

Wertvoll sind auch die Nekrologe von Üchtritz und Schnaase (s. Goedeke)

An wichtigeren Monographien allgemeineren oder vermischten Inhalts verzeichne ich:

Karl Immermann. Blätter der Erinnerung an ihn. Herausgegeben von Ferdinand Freiligrath (Stuttgart 1842).

Ludmilla Assing, Gräfin Elisa von Ahlefeldt, die Gattin Adolphs von Lützow, die Freundin Karl Immermanns (Berlin 1857).

Karl Immermann. Eine Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstage des Dichters (Hamburg und Leipzig 1896).

Sigmund von Lempicki, Immermanns Weltanschauung (Berlin-Zehlendorf 1910).

Allen Wilson Porterfield, Karl Lebrecht Immermann. A Study in German Romanticism (New York 1911).

Wilhelm Kaiser, Immermanns Gedanken über Erziehung und Bildung (Halle 1906, Programm).

Wilhelm Kaiser, Untersuchungen über Immermanns Romantechnik (Halle 1906, Dissertation).

Leo Lauschus, Über Technik und Stil der Romane und Novellen Immermanns (Berlin 1913).

Spezialliteratur wird an der betreffenden Stelle angegeben. Im Text erwähnte Schriften werden hier im allgemeinen nicht noch einmal verzeichnet.

II. Handschriftliche Quellen

Die Hauptmasse des sehr reichen Immermannschen Nachlasses besitzt das Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar. Die dort befindlichen 15 Kasten enthalten Konzepte und Handschriften der Werke nebst allerlei Entwürfen und Paralipomena zu ihnen, ferner Briefe, Tagebücher, Exzerptensammlungen, Akten aller Art (besonders dramaturgischen Inhalts), Regiebücher, Kladden, Drucke eigener und fremder Werke, gedruckte Kritiken usw. Ich habe diese Archivalien bereits für meine Immermann-Ausgabe in großem Umfange ausgeschöpft und in Nachweisen und Auszügen verwertet.*)

Kleinere Teile des Nachlasses und zwar vertraulicheren Inhalts besitzt des Dichters Enkel Johannes Geffcken; er hat sie mir zu bequemster Benutzung nach Bern übersandt. Außer einer großen Anzahl von Briefkopien, die der Putlitzschen Biographie als Vorarbeit gedient haben, finden sich hier besonders wertvolle Urkunden über des Dichters Verhältnis zu Elise und namentlich zu Marianne, ungedruckte Gedichte und Briefe an sie, Immermann betreffende Briefe von ihr an Tieck und andere. Ferner Taschenbücher des Dichters mit Eintragungen, ein Album mit Abschriften aller Immermann-Nekrologe usw.

*) Leider verhinderten mich die kriegerischen Zeitläufte, eine geplante letzte Durchsicht dieses gesamten Materials vorzunehmen, wie es mir auch infolge des eingestellten Leihverkehrs der deutschen Bibliotheken unmöglich gemacht wurde, einige früher bereits durchgearbeitete entlegene Bücher nochmals einzusehen.

Erstes Buch.

1.

S. **11**. Vgl. Paul Holzhausen, Immermanns Verhältnis zu Napoleon I.: Beilage z. Allgemeinen Zeitung, Jahrg. 1898, Nr. 34.

Fontane über Friedrich Wilhelm III.: „Von Zwanzig bis Dreißig", S. 8 f. (3. A., Berlin 1898).

S. **12**. Magdeburg. Vgl. K. Rosenkranz, Von Magdeburg bis Königsberg (Berlin 1873). — „Magdeburger Volk", sagt Wildenbruch in der „Waidfrau" (Ges. Werke 3, 408) „ist nicht von weich geschaffener Art." Die „auffallend weiche, fast weichliche deutsche Aussprache z. B. im Magdeburger Dialekt mit regelmäßigem J statt G" bezeugt für Immermann Gutzkow: „Mosaik", S. 149 (Leipzig 1842).

S. **13**. An dem angeblichen Schwedentum des „ersten Immermann" ist bisher von keiner Seite Anstoß genommen worden. Über des Dichters Stammbaum vgl. besonders die Angaben von Heike und von Vierthaler in der Magdeburger Zeitung vom 23. Mai 1899 (Beiblatt), insbesondere über Ephraim Immermann: F. A. Wolters in den „Magdeburger Geschichtsblättern" XXII, 212 (1887).

S. **15**. Carl Busse (Literarisches Echo, Jahrg. 11, Sp. 677) will Immermanns dichterische Begabung nicht auf die Mutter, sondern auf den Vater zurückführen und seinen Mangel an Form dadurch erklären.

S. **18**. Die Revue über die Truppen des Generals von Saldern war wohl die von Fontane im 1. Teil der „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" beschriebene von 1783.

S. **21**. Das Kloster Unserer lieben Frauen erlebte 1915 den Gedenktag seines 900jährigen Bestehens. Auf der Domschule in Magdeburg treffen wir den 14jährigen Luther an. Auch Johannes Schlaf hat das Domgymnasium besucht. Vgl. Fr. Kohlrausch, Erinnerungen aus meinem Leben, S. 232 (Hannover 1863) über die vortreffliche Anstalt. Ihre Akten hat Deetjen benützt für seinen Aufsatz „Aus Immermanns Schulzeit": Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Jahrg. 1903, S. 617 ff.

S. **24**. Diese drei Gedichte hat Koch in seiner Ausgabe (I, 1. Abt., S. XXXIX ff.) bekannt gemacht.

S. **26**. Derselbe Gegensatz wie zwischen dem Magdeburger und dem Holzzeller Dasein Immermanns findet sich auch bei Gottfried Keller und in seinem „Grünen Heinrich": die aufgeklärte Nüchternheit seines Mutterhauses und das heitere Freiluftleben bei dem Oheim in Glattfelden.

S. **27**. „Überhaupt scheint ihm die Jugend zu mangeln", schreibt Heine von Immermann an Christiani unter dem 24. Mai 1824: Heines Briefwechsel herausg. von Hirth, Bd. 1, S. 314. Immermann selbst bezeichnet Grabbe als einen „um seine Jugend gebrachten Geist" (Boxberger 19, 33); ein solcher ist (gleich dem im Text genannten Hebbel) auch Herder.

2.

S. 31. Vgl. Fr. Michael Schiele, K. Immermanns Studentenjahre und sein Konflikt mit der Hallenser Teutonia: Akademische Monatshefte XVIII, 290 ff. u. XIX, 15 ff. (1902), wo auch über des Dichters Teilnahme am Kriege aus den Quellen berichtet wird. Ganz ähnliche, für die damalige Jugend typische Erlebnisse hat der gleichfalls in Halle studierende, bei Belle Alliance mitkämpfende und als Offizier heimkehrende Heinrich Rodewald in Gutzkows „Rittern vom Geiste": Bd. 4, S. 277 (5. A., Berlin o. J.).

S. 34. Über Immermanns Verhältnis zu Tieck vgl. besonders „Briefe an L. Tieck", herausg. von Karl von Holtei, Bd. 2, S. 47 ff. (Breslau 1864), ferner Oskar Wohnlich, Tiecks Einfluß auf Immermann, besonders auf seine epische Produktion („Sprache und Dichtung", herausg. von Maync und Singer, Bd. 11; Tübingen 1913), Porterfield a. a. O. und Walther Küper, Immermanns Verhältnis zur Frühromantik unter besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu L. Tieck (Münster 1913, Dissertation), wo sich die weiteren Literaturnachweise finden.

Lauchstedt. Vgl. Heinr. Reinhold, Bad Lauchstedt. Seine literarischen Denkwürdigkeiten und sein Goethe-Theater (2. A., Halle 1914).

S. 37. Die deutsche Literatur, führt Leopold Ranke („Trennung und Einheit", S. 160) aus, „ist eins der wesentlichsten Momente unserer Einheit geworden; wir wurden uns derselben in ihr zuerst wieder eigentlich bewußt"; vgl. Gustav Meinecke, Weltbürgertum und Nationalstaat (2. A., S. 282 f.).

S. 41. Andreä hat in den „Magdeburger Geschichtsblättern" XLI, 254 ff. (1906) Mitteilungen aus den tagebuchartigen Episteln veröffentlicht, die Immermanns Vater aus dem blockierten Magdeburg an seine für diese Zeit mit den Kindern nach Neuhaldensleben geflüchtete Gattin gerichtet hat.

S. 53. Der Folioband „Personalakten" des Weimarischen Nachlasses (Nr 118) enthält auch ein für den Dichter am 12. März 1816 vom Rektor und Kanzler Herm. Niemeyer ausgestelltes Fleiß- und Sittenzeugnis der Universität Halle.

S. 55. In den „Epigonen" (Maync IV, 122) lesen wir: „Leidenschaften, besonders unerwidert-verzehrende, löschen immer auf eine Zeitlang Gott und Himmel in uns aus."

S. 59. Vgl. „Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué", S. 160 ff. (Berlin 1848).

S. 64. Deetjen hat einen Neudruck der „Nachbarn" geliefert (Leipzig 1905).

3.

Vgl. Friedr. Kohlrausch, Erinnerungen aus meinem Leben, besonders S. 206 ff. (Hannover 1863). Ferner W. Deetjen, Aus Jugendbriefen Immermanns: Hannoverland, Jahrg. 1909, S. 230 ff., 250 ff., 268 ff. (Abeken).

S. 67. „Er ist aus Münsterland, und sie aus Feenland, und alles West-

fälische ist der letzte Fleck der Erde, mit dem sich die Feen befreunden können," heißt es in Fontanes „Vor dem Sturm" III, 11.

S. 72. Vgl. W. Deetjen, Immermann und die „Eos": Euphorion XI, 487 ff. (1904).

S. 75. Über Immermann und die Familie Möller handelt Deetjen in der Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens, Jahrg. 1904, S. 212 ff. Briefe Möllers bei Assing a. a. O.

S. 76. Immermann und Heine. Vgl. jetzt vor allem „Heinrich Heines Briefwechsel", herausg. von Friedrich Hirth (München u. Berlin 1914 ff.), wo einige Immermannsche Briefe an Heine zuerst ans Licht getreten sind. Ferner Heinrich Grudzinski, Immermann, Heine und Platen (Jahresbericht 1911 der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag), wo weitere Literatur verzeichnet ist, Deetjens Ausgabe, Bd. 6, S. 288, und desselben Veröffentlichung „H. Heine nach ungedruckten Briefen seines Verlegers" in den „Grenzboten", Jahrg. 71, S. 422 ff. (1912).

S. 77. Immermann und Goethe. Vgl. „Goethe und die Romantik", herausg. von C. Schüddekopf und O. Walzel, S. 254 ff. u. 372 ff. (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 14, Weimar 1899), wo die wichtigste weitere Literatur verzeichnet ist. Ferner Franz Thewissen, Goethes Einfluß auf Immermanns Romane und Novellen (Marburg 1907, Dissertation).

S. 82. Kohlrauschs „Deutsche Geschichte" gewährte auch dem Schüler Detlev von Liliencron Anregung: Heinr. Spiero, D. von Liliencron, S. 31 (Berlin u. Leipzig 1913).

S. 84. Vgl. Ludmilla Assing, Gräfin Elisa von Ahlefeldt, die Gattin Adolfs von Lützow, die Freundin Karl Immermanns (Berlin 1857). — Ferner Harry Maync, Gräfin Elise von Ahlefeldt im Leben Lützows und Immermanns: Internationale Monatsschrift, Jahrg. 11, Sp. 101—128 u. 229—254 (1916). Meine dort fortlaufende Studie ist der biographischen Zeitfolge gemäß auf verschiedene Kapitel dieses Buches verteilt. Einiges ist dort etwas anders, z. T. ausführlicher gehalten und vor allem belege ich in der früheren Fassung durchgehends genau meine Quellen, weshalb ich hier ausdrücklich auf sie verweise. Eine eingehendere Besprechung mit ergänzenden Nachträgen widmete meiner Untersuchung Deetjen: Deutsche Literaturzeitung, Jahrg. 1917, Sp. 601 ff. Ich verweise noch auf Hans Bloesch, Das Junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich, S. 109 (Bern 1903) und Deetjens Richtigstellung im „Euphorion", Bd. 13, S. 246 f. (1906).

S. 93. Immermann sprach in einem Brief dieser Zeit an Ferdinand die Sehnsucht aus, sich einem Feldzug in den Peloponnes anzuschließen, „wo vielleicht sein verlangendes, stürmisches Herz Ruhe unter den Ölbäumen und Lorbeerzweigen fände und aus der Sonnenhöhe des Lebens zum tiefen, ewigen Frieden eingehen möchte" (Putlitz, Bd. 1, S. 106).

4.

W. Deetjen, Immermanns Jugenddramen (Leipzig 1904): mit vielen bibliographischen Nachweisen; vgl. meine Besprechung Euphorion XIV, 669 ff. (1907).

S. **97** ff. „Das Tal von Ronceval." Des Strickers „Karl" selbst hat Immermann gewiß nicht gelesen; vgl. Joseph Kloevekorn, Immermanns Verhältnis zum deutschen Altertum, S. 5 (Münster 1907). Eine Zoraida begegnet auch in des Cervantes „Don Quixote, Teil 1, Kap. 37. Daß Immermann von der „Mohrin" Zoraide „weißen Schultern" und dem „Schnee ihres Busens" spricht, hatte schon Freund Schiele beanstandet. Der Dichter verwahrt sich dagegen, daß ihm hier eine Entgleisung begegnet sei, in einem ungedruckten Brief vom Jahre 1820: die maurischen Damen seien wohl ebenso weiß und rot gewesen als die unserigen.

S. **108**. Ein Inserat im „Freimütigen" vom 19. Januar 1823, das Heine verspottet, fordert diesen auf, mit mimisch-plastischen Darstellungen aus Immermanns „Edwin" aufzutreten. Ganz unzulänglich ist die Begründung, mit der Wilhelm Ochsenbein („Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland und sein Einfluß auf den jungen Heine", S. 84 f.; Bern 1905) E. T. A. Hoffmann zum Verfasser der satirischen Kleinigkeit machen will.

S. **111**. Daß Immermann seinen „Petrarka" bereits unter dem Einfluß der neuen Freundschaft zu Frau von Lützow geschrieben hat, ist doch recht unsicher; vgl. Kloevekorn, S. 16. Über die Mode der Künstlerdramen spottet Immermann selbst in den „Papierfenstern": Boxberger 19, 89. Vgl. auch Heines kritischen Aufsatz „Tassos Tod" (Elsters Ausgabe 7, 152 ff.), wo besonders Öhlenschlägers „Correggio" hervorgehoben wird. Zu den Verfassern von Petrarka-Dramen (deren Deetjen a. a. O. eine Anzahl namhaft macht) gehört auch Peter Hille mit „Des Platonikers Sohn".

S. **134**. Die „Werther"-Nachahmung der Jungdeutschen verspottet Tiecks „Liebeswerben": Schriften 26, 396 f.

S. **137**. Vgl. Richard M. Meyer, Deutschland ist Hamlet (Gestalten und Probleme, S. 265 ff.; Berlin 1905), wo eine Geschichte dieses Schlagworts gegeben wird. Schon Gottfried Keller in seiner Besprechung der neuen „Kritischen Gänge" von Fr. Th. Vischer („Nachgelassene Schriften und Dichtungen", S. 179; Berlin 1893) hatte die Phrase bei Freiligrath und in Gervinus' „Shakespeare" belegt. Aber nicht Freiligrath hat, wie er meint, die Wendung (in dem Gedicht „Hamlet" vom April 1844) als erster geprägt. Vischer bezeichnet a. a. O. Frankreich als Hamlet; Heine hat in der „Einleitung zu Kahldorf über den Adel in Briefen" (Inselausgabe V, 393) Rousseau den Hamlet von Frankreich genannt.

S. **138**. Zu dem Selbstmordversuch am Hochzeitstage verweise ich auf Fontanes motivverwandten Roman „Schach von Wuthenow".

Das Motiv des freiwilligen Verhungerns wird auch in Gutzkows „Wally“ angeschlagen (Houbens Ausgabe Bd. 5, S. 103).

S. **140**. Auch Immermanns eigenem Buche hat die Zensur einige zu kecke Federn ausgerupft. Er schreibt über die „Papierfenster“ in einem ungedruckten Brief an seine Schwester vom 27. März 1822: „eine wunderliche unbeschreibliche Composition. Der ... Zensor (Herr von Usedom) hat sie etwas in die Scheere genommen.“

„Tristram Shandy“: Buch 6, Kap. 38, Buch 9, Kap. 18. Auch Hippel läßt einmal in seinen „Lebensläufen nach aufsteigender Linie“ (Teil 3, Bd. 2, S. 601 f.; Berlin 1781) ein Blatt leer.

5.

Vgl. W. Deetjen, Zu Immermanns Aufenthalt in Magdeburg: Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, Jahrg. 1914/15 (darin ein Brief Immermanns über einen wichtigen Fall seiner Kriminalrichtertätigkeit).

S. **146**. Heine schreibt am 24. Mai 1824 an Christiani von Immermann: „eine kritische Abhandlung über den Charakter des Falstaff wird von ihm erscheinen in der Münchener Zeitschrift Orpheus“ (Hirth I, 315).

S. **147**. Vgl. H. Maync, Immermanns Schrift „Über den rasenden Ajax des Sophokles“: Neujahrsblatt der Literarischen Gesellschaft Bern auf das Jahr 1917, S. 65—75 (Bern 1916), wo ich etwas ausführlicher gewesen bin und alle Angaben bibliographisch belegt habe.

S. **152**. In Heines „Briefen aus Berlin“ von 1822 (Elsters Ausgabe VII, 576) lesen wir: „Frau von Hohenhausen ist jetzt mit der Übersetzung des scottischen Ivanhoe beschäftigt.“

S. **156**. Vgl. über den Magdalenen-Plan auch Heines Briefwechsel: Hirth I, 314 f.

S. **163**. Während der Ermordung des Marcellus betet Celinde das Vaterunser. Mit diesem Gebet auf den Lippen stirbt des Dichters Merlin. Auch sonst häufiges Motiv. Ich verweise auf den Schluß von Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“ und Ibsens „Kaiser und Galiläer“ und auf die letzten Reden Klaras in Hebbels „Maria Magdalene“; vgl. ferner z. B. Chamissos Werke, herausg. von Tardel, Bd. 1, S. 404 u. 412.

S. **166**. Martin Breslauers Antiquariats-Katalog II (Nr. 226) berichtet über Varnhagens Dankbrief für Übersendung des „Cardenio“ vom 4. Januar 1826. Vgl. auch Varnhagens Kritik in dessen „Denkwürdigkeiten und vermischten Schriften“, Bd. 2, S. 349—55 (Mannh. 1837).

S. **169**. Vgl. Immermanns „Lied für die Mittwochsgesellschaft in Berlin“: Boxberger XI, 335 f.

S. **170**. Ein Gedicht des Titels „Der neue Pygmalion“ findet sich in Johann Georg Jacobis „Sämtlichen Werken“ III, 293 ff. (Carlsruhe 1780).

Über eine (ebenfalls zufällige) Berührung mit Goethes „Mädchen von Oberkirch" vgl. Herrigs Archiv CXI, 170 f.

S. **180**. Die ältere Literatur über Andreas Hofer in der Dichtung verzeichnet der Kommentar meiner Ausgabe. Dazu jetzt Anton Dörrer, Andreas Hofer auf der Bühne. Beitrag zur Dichtung über die deutschen Befreiungskriege (Brixen 1912). Otto Ludwig plante ein Trauerspiel „Des Sandwirts Ausgang". Edmund Freys „Andreas Hofer" führt den Untertitel: nach K. L. Immermanns dramatischem Gedicht „Das Trauerspiel in Tirol"; er ist zu Bregenz 1909 im Druck erschienen. Das jüngste beachtenswerte und vielfach mit Erfolg aufgeführte Drama „Andreas Hofer" stammt von Walter Lutz. Unter den neueren Gedichten über den Gegenstand sei Wildenbruchs „Andrä Hofer" hervorgehoben.

S. **184**. Über Schlüssers Brief vgl. Martin Breslauers Katalog II, S. 249 f. (Nr. 110) und Deutsche Literaturzeitung, Jahrg. 1907, Sp. 354 f.

Zweites Buch.

6.

Friedrich von Üchtritz, Blicke in das Düsseldorfer Kunst- und Künstlerleben (Düsseldorf 1839 f.,.2 Bde). — Joh. Wilh. Schirmer, Düsseldorfer Lehrjahre: Deutsche Rundschau, Bd. 11 u. 12. — Erinnerungen an Friedrich von Üchtritz und seine Zeit in Briefen von ihm und an ihn. Mit einem Vorwort von Heinrich von Sybel (Leipzig 1884). — Michael Beers Briefwechsel, herausg. von Eduard von Schenk (Leizig 1837).

S. **199**. Cornelius Gurlitt, Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, S. 252 (Berlin 1900).

S. **202**. Auch Liliencron stand einmal dicht vor dem Übertritt: H. Maync, Detlev von Liliencron, S. 44 f. (Berlin 1920).

S. **209**. Vgl. Werner Deetjen, Immermanns „Kaiser Friedrich der Zweite" (Berlin 1901) und derselbe, Immermanns Plan zu einem Zyklus von Hohenstaufendramen, in den Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, Bd. 3, S. 417 ff. (1903). Im Jahre 1882 schrieben die Brüder Hart in ihren „Kritischen Waffengängen" (IV, 27): „Vielleicht möchten auch einige Werke Immermanns (Friedrich II.) einer Neuerweckung würdig sein."

S. **222**. Graf Hoditz spielt auch eine Rolle in Lenz' dramatischem Bruchstück „Der tugendhafte Taugenichts".

S. **226**. Th. Storm schreibt unter dem 19. November 1871 an Heyse: „Die Immermannsche ‚Somnambule' habe ich mit einer Art anatomischem Interesse gelesen; es ist grausam anzusehen, wie es immer lebendig zu werden kämpft und immer wieder erstarrt" (Briefwechsel zwischen Heyse und Storm, herausg. von G. Plotke II, 224; München 1918).

S. 233. Wie im Leben Immermanns, so stehen auch in dem Paul Flemings die Freundesnamen Sybel und Üchtritz nebeneinander.

S. 236. Über Immermanns Rezensionen in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik sprach sich Goethe recht abfällig aus (Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 15, S. 374); über seine irrige Voraussetzung s. Goedeke VIII, 613). Wilhelm Grimm stimmte der über Arnim bei und rechnete sie zu den „besseren" (Reinhold Steig, A. von Arnim und J. und W. Grimm, S. 567).

S. 237. Für das Verhältnis zu Platen vgl. Heinrich Grudzinski, Immermann, Heine und Platen: Jahresbericht 1911 der Lese- und Redehalle der deutschen Studenten in Prag (mit Literaturverzeichnis), Friedrich Hirth, J. P. Lyser, S. 70 f. (München u. Leipzig 1911) und vor allem Rudolf Schloesser, August Graf von Platen, bes. Bd. 2, S. 115 ff. (München 1913).

S. 243. Für „Tulifäntchen" verweise ich auf meinen Kommentar und Rich. M. Meyer, Tulifäntchen (Gedächtnisschrift, S. 41 ff.). Zu dem Dampfbedienten (und ebenso zum „Munkel" im „Münchhausen") jetzt noch: Albert Ludwig, Homunkuli und Androiden: Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 138 u. 139 (1919), bes. 139, S. 1 ff.

7.

S. 258. Vgl. H. Maync, Immermanns politische Anschauungen, in der Internationalen Monatsschrift, Jahrg. 13, Sp. 419—436; der Aufsatz ist wenig verändert in dieses Buch hineingearbeitet worden. Ferner O. H. Geffcken, Immermann als deutscher Patriot, in der Gedächtnisschrift, S. 1 ff., und Julius Heyderhoff, Immermanns politische Anschauungen, in den Preußischen Jahrbüchern, Bd. 37, S. 245 ff. (1909).

S. 263. Übrigens bekennt sich auch Heine wiederholt zu Royalismus und Monarchie und erklärt, den Republikanismus zu verabscheuen: Hirth I, 99, II, 207.

S. 276. Vgl. August Lesson, Immermanns Alexis. Eine literarhistorische Untersuchung (Gotha 1904). Namentlich für die Beurteilung des „Alexis" und des „Merlin" steuert Helene Herrmann in ihrer gehaltvollen großen Besprechung meiner Immermann-Ausgabe (Archiv für das Studium der neueren Sprachen, Bd. 125, S. 413—434; 1911) Beachtenswertes bei. Über ein eigenhändiges Manuskript des „Alexis" s. die J. Halleschen Antiquariatskataloge Nr. XXXIX, S. 14 f. und „Deutsche Literatur III", S. 42 (München 1909). In dieser wohl die Fassung von 1830 vorstellenden Form ist das Werk „ein dramatisches Gedicht in zwei Teilen", der dritte, „Eudoxia", ist noch nicht vorhanden; auch sonst liegen größere und kleinere Unterschiede gegenüber der endgültigen Fassung vor. Diese selbst führt den Titel: „Alexis. Eine Trilogie. Mit einer Musikbeilage von Felix Mendelssohn-Bartholdy."

S. 284. Den Brief an Tieck zitiere ich nach der Wiedergabe in den „Theaterbriefen von Karl Immermann, herausg. von Gustav zu Putlitz",

S. 75 ff. (Berlin 1851), nicht nach Holteis vielfach unzuverlässigen „Briefen an Ludwig Tieck“, Bd. 2, S. 48 ff.

S. **290**. Für den „Merlin“ und die Literatur über ihn verweise ich auf den umfänglichen Kommentar meiner Ausgabe, zu dem ich jetzt mancherlei nachzutragen hätte. Die Hauptschrift bleibt die von Kurt Jahn, Immermanns Merlin (Berlin 1899). Dazu sei hervorgehoben: Th. Zielinski, Die Tragödie des Glaubens. Betrachtungen zu Immermanns Merlin: Neue Jahrbücher f. d. klassische Altertum Bd. 7; auch als Sonderdruck Leipzig 1901. Seither ist erschienen: Ottokar Fischer, Zu Immermanns Merlin (Dortmund 1909); vgl. meine Anzeige im Euphorion, 9. Ergänzungsheft, S. 297 f. (1911) und diejenige Lessions in der Deutschen Literaturzeitung, Jahrg. 1911, Sp. 93 ff. Fischer legt großen Wert auf die Feststellung meiner Lesarten, daß in V. 2222 u. 2237 das Zahlwort drei über gestrichenem „fünf“ steht. Ich möchte für den Symbolwert der Fünfzahl auch auf Müllners Immermann sehr genau vertraute „Schuld“ verweisen, wo 5 bezeichnet wird als „die Zahl aus Gerad' und Ungerade, Gut und Böse, die des Menschen Seele deutet“ (Akt 4, Szene 5). S. auch Joseph Kloevekorn, Immermanns Verhältnis zum deutschen Altertum (Münster 1907), wo Proben aus dem „Schwanenritter“ abgedruckt sind (S. 52 ff.). Die angekündigte Festschrift für Berthold Litzmann stellt auch einen Aufsatz von Elisabeth Krause über „Lucifer, das Problem seiner Gestalt bei Ricarda Huch, Ibsen und Immermann“ in Aussicht.

S. **296**. „Selbstgrüblerei“: so liest auch Lempicki a. a. O., S. 59; Boxbergers Ausgabe (Bd. 10, S. 259) hat „Selbstquälerei“.

S. **315**. Drittes Reich. Solche Gedanken lagen damals in der Luft. Sie begegnen namentlich auch bei Heine, wie vorher bei Lessing und Schiller. Vgl. Oskar Walzel, Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, S. 35 (Berlin 1919). Ich verweise auch auf die 8. Vorlesung in Wienbargs „Ästhetischen Feldzügen“, die gleichfalls eine „dritte Entwicklungsstufe der Menschheit“ postulieren: es sei dem „germanisierten Europa vorbehalten, das Sinnliche zu durchgeistigen, das Geistige zu durchsinnlichen“ (S. 126).

8.

Vgl. Richard Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne (Stuttgart 1888), mit umfänglichem Literaturverzeichnis, und desselben Verfassers Aufsatz „K. Immermann als Dramaturg“ in der „Gedächtnisschrift“. Ferner Richard Wittsack, K. L. Immermann der Dramaturg (Berlin 1914: Greifswalder Dissertation), wo ebenfalls die archivalischen und gedruckten Quellen verzeichnet sind. Endlich — auch mit reichen Literaturnachweisen — Julius Petersen, Das deutsche Nationaltheater (Leipzig u. Berlin 1919: 14. Ergänzungsheft der Zeitschrift f. d. deutschen Unterricht).

S. **331**. „Die Quarantäne.“ So läßt Brentano in den „Mehreren Wehmüllern“ eine vom Pestkordon eingeschlossene Gesellschaft sich durch abwechselnde Erzählungen unterhalten. Auch Hebbel litt unter der Cholerafurcht und schrieb sich seine Sorgen ihretwegen im „Schnock“ vom Halse. Ich verweise ferner auf Gustav Kühnes Novelle „Eine Quarantäne im Irrenhause“ (Leipzig 1835).

S. **332**. Über das spätere Verhältnis Immermanns zu Heine vgl. Beer a. a. O., S. 176, Grudzinski a. a. O., S. 13 ff., Deetjen, H. Heine. Nach ungedruckten Briefen seines Verlegers: Grenzboten, Jahrg. 71, bes. S. 432 u. 437.

S. **333**. „Andreas Hofer.“ Die neue Kanzlerszene ist wohl in Anlehnung an das Gespräch Egmonts mit seinem Sekretär im 2. Aufzuge des Goetheschen Trauerspiels entstanden. Vgl. auch Bennos Unterredung mit dem Staatskanzler (Metternich) in Gutzkows „Zauberer von Rom“: Buch 6, Kap. 8 der verkürzten Fassung (Houbens Ausgabe II, 303 ff.). Paul Lindaus Bühnenbearbeitung des Immermannschen „Hofer“, die das ursprüngliche „Trauerspiel in Tirol“ mitbenützt, ist in Meyers Volksbüchern als Nr. 1106/07 erschienen. Eine selbständige Neubearbeitung durch Erich Feldhaus hat im Januar 1917 das Magdeburger Stadttheater mit Erfolg zur Aufführung gebracht.

S. **350**. Zu Calderon und seinen auch von Immermann aufgeführten Hauptwerken vgl. E. T. A. Hoffmanns „Seltsame Leiden eines Theaterdirektors“ (Ausgabe von Maassen IV, 96).

S. **370**. Die Brüder Hart weisen in den Reformprogrammen ihrer „Kritischen Waffengänge“ (IV, 5) nachdrücklich auf Immermanns Bestrebungen hin. In Georg Herrmanns kulturgeschichtlichem Berliner Roman „Henriette Gebert“ heißt es in einem Tischgespräch: „Für die königliche Bühne sollte Immermann hergeholt werden, . . . das ist der Mann, der sie reformieren könnte.“ Zur Erinnerung an die vor 75 Jahren ins Leben gerufenen Mustervorstellungen Immermanns veranstaltete das Düsseldorfer Stadttheater 1917 eine des Dichters theatergeschichtliche Leistung würdigende Gedächtnisfeier.

Drittes Buch.

9.

Zu den „Epigonen“ verweise ich wieder in erster Linie auf den umfänglichen Kommentar in meiner Ausgabe, wo die weitere Literatur aufgeführt ist; besonders in Betracht kommt F. Schulteß, Zeitgeschichte und Zeitgenossen in Immermanns „Epigonen“: Gedächtnisschrift, S. 87 ff. Seither ist erschienen: Elisabeth Spohr, Die Darstellung der Gestalten in Immermanns „Epigonen“ (Greifswald 1915). Diese umfangreiche Dissertation kennt übrigens befremdlicherweise weder meine noch Deetjens Ausgabe, sondern legt den von Fehlern wimmelnden Text Boxbergers zugrunde.

S. **374**. Die Novelle, schreibt Immermann an Heine (Hirth I, 621 f.), sei nach seiner Ansicht „die einzige Dichtart der Zeit. Die ungeheuren Kontraste, die ein jeder durchgemacht hat, haben jene ruhig-betrachtende Stimmung hervorgebracht, welche die epische ist.“

S. **376**. Zu Immermanns pädagogischen Anschauungen vgl. Kaisers angeführtes Programm „Immermanns Gedanken über Erziehung und Bildung“ (Halle 1906).

S. **392**. Über den Begriff „Epigone“ vgl. Richard M. Meyer, Vierhundert Schlagworte, S. 47 (Leipzig 1900).

S. **401**. Vgl. auch Heines Brief an Varnhagen vom 19. November 1830 (also nach der Julirevolution!); „Am gefährlichsten ist mir noch jener brutale und aristokratische Stolz, der in meinem Herzen wurzelt, und den ich noch nicht ausreuten konnte, und der mir so viel Verachtung gegen den Industrialismus einflüstert und zu den vornehmsten Schlechtigkeiten verleiten könnte“ (Hirth I, 629).

S. **410**. Im Jahre 1837 entwarf Grillparzer satirische „Auszüge aus dem nächstjährigen Meßkatalog“: darin verzeichnet er an erster Stelle: „Goethes Romane, ein Roman von Immermann“ (Neckers Ausgabe XI, 161).

S. **412**. Leider hat Immermann gerade auch mit seinen romantischen Fehlern die spätere Romandichtung (Spielhagen!) beeinflußt.

S. **415**. Daß bei dem Kriminalrichter nicht, wie Schultheß annimmt, E. T. A. Hoffmann, sondern Hitzig vorschwebt, belegt Deetjens Aufsatz „Zu Immermanns Aufenthalt in Magdeburg“ (Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, Jahrg. 1914/15), der auch sonst noch einige Nachweise für die „Epigonen“ beibringt.

Vgl. Elsbeth von Nathusius, Johann Gottlob Nathusius (Stuttgart 1915; von mir besprochen in der Deutschen Literaturzeitung vom 2. September 1916). Zahlreiche kleine Züge zeigen, wie sehr Immermann hier nach dem Leben gezeichnet hat. Auch einige nicht den Kaufmann persönlich betreffende Motive entstammen der Althaldenslebener Welt.

S. **424**. Tim Klein hat die Episode von dem heimkehrenden Rektorssohn bis auf genaueste wörtliche Übereinstimmungen (ohne aber Immermanns Erwähnung zu tun) seinem in der „Deutschen Rundschau“ (März-Heft 1919) abgedruckten dramatischen Schattenspiel „Der Fremde“ zugrunde gelegt, das Motiv dabei übrigens vertiefend und in äußeren Einzelheiten abweichend.

10.

S. **429**. Auch Üchtritz hatte eine Bearbeitung des Ghismonda-Stoffes geplant, und zwar in Novellenform; vgl. seinen Brief vom 16. Dezember 1828: Sybel, Erinnerungen an Üchtritz, S. 92 f.

S. **434**. Bisher unbekannte Aufzeichnungen vertraulicheren Inhalts von seiner fränkisch-thüringischen Reise finden sich in dem 1917 als Privatdruck

erschienenen, von Heinrich Meisner und Fritz Behrend herausgegebenen Erinnerungsheft an das 25jährige Bestehen der Berliner Literaturarchiv-Gesellschaft. Besonders hübsch ist die anekdotisch-ironische Schilderung des Musenwitwensitzes Weimar nach Goethes Tode. Die gleiche fränkische Reise hat übrigens 1793 Wackenroder gemacht und reizvoll beschrieben in einem Tagebuch, das Rudolf Wolkan im Juniheft 1912 der „Süddeutschen Monatshefte" bekannt gemacht hat. Vgl. auch den kurzen Überblick über das Thema Der Spessart in der deutschen Dichtung von Guido K. Brand im „Literarischen Echo", Jahrg. 21, Sp. 1345 ff.

S. **436**. Vgl. besonders Wilh. Buchner, Ferdin. Freiligrath (Lahr o. J., 2 Bde), und Freiligraths mehrfach angezogene Erinnerungsschrift an Immermann.

Eine „Zwecklose Gesellschaft" hatte schon 1826 Hoffmann von Fallersleben in Breslau begründet; vgl. darüber „Mein Leben": Benzmanns Ausgabe der Ausgewählten Werke, Bd. 3, S. 24 u. 123 ff.

S. **439**. Zu Immermanns Jenenser Ehrendoktor drucke ich im folgenden die betr. Auszüge aus den Akten ab, die ich der Freundlichkeit von Viktor Michels danke.

1. Registrande der Philosophischen Fakultät. Sommer-Semester 1838 Dekanat von D. Ferdinand Hand [s. ADB. 10, 499 f.] als letzter Eintrag:

Nro.	Datum.	Geschäft.	Vortrag.	Beschluß.	Ausführung.
90.	Aug. 4	Vorschlag den Dichter Immermann in Düsseldorf honoris causa zu promoviren.	3. Aug.	Bewilligt	[fehlt]

2. In „Acta ergangen im Decanat des Sommers 1838 Decan D. Ferd. Hand Vol. I" Missive von der Hand des Dekans:

90 Senior Venerande

Assessores gravissimi

Indem ich morgen das von mir verwaltete Decanat niederlege, erlaube ich mir die Bitte von dem jedem Decan zugestandenenen Rechte einen Doctor honoris causa zu creiren Gebrauch machen zu dürfen.

Ich bringe in Vorschlag den als Schriftsteller und Dichter bekannten, ja berühmten Hrn Oberlandesgerichtsrath Carl Immermann, und bitte erergebenst darüber abzustimmen, ob derselbe dieser Ehre werth erachtet und die Ausfertigung des Diploms genehmigt werden möchte.

Hochachtungsvoll

Jena, den 3 Aug 1838 FHand dz. Decan

[Rückseite.] O. Ph. Decane max. Spectabilis,

Ich habe nichts dagegen. Eichstädt

Gern stimme ich zu. Sollte aber Hr. Immermann nicht längst Doctor sein

JLuden

Auch ich habe nichts dagegen, wünschte aber, daß über die Person, Verdienste und Schriften des Herrn Immermann, von dem ich Mehreres mit Vergnügen gelesen habe, etwas Mehreres zu den Acten genommen werde.

CFBachmann

Wie Hr. GHR Luden J. W. Doebereiner

Wie Hr. G.H.R. Eichstädt. EReinhold. J. Fries.

Mit Vergnügen. Goettling.

3. Missiv vom 30. August. F. Hand als Exdekan. [Nachschrift zu einem anderen Promotionsgeschäft; von der Hand des Exdekans:]

Ich füge den eben eingegangenen Brief des H. Dr. Immermann bei.

[Rückseite:] . O. Ph. ExDecane m. Spect.

Den Empfang von 2 halben Louisdor und 1 rl. 11 g. 5 ₰ Cour. bescheinige ich mit gebührendem Dank Eichstädt

Ebenso. Einen Brief von Hrn. Immermann habe ich nicht gefunden

JLuden

Eben so, und ich bitte mir den Brief des Herrn Dr. Immermann, da mich die Angelegenheit sehr interessiert, zur Durchsicht aus.

CFBachmann Doebereiner EReinhold JFries

Wie H. GHR Bachmann Goettling

4. In „Acta ergangen im Decanat des Sommers 1838 Ac. Vol. I." Eigenhändiger Brief Immermanns.

[vdH. Ferd. Hands:] Eingegangen den 30. Aug. 1[838]

Hochwohlgeborener Herr Geheimer Hofrath!

Ew. Hochwohlgeboren mir geneigtest ertheilte Benachrichtigung [von, abgeschnitten?] der mir so sehr ehrenvollen und schmeichelhaften Entschließung der dortigen verehrlichen philosophischen Fakultät hat mir eine um so größere Freude gemacht, als dieselbe mir ganz unerwartet zu Theil wurde. Empfangen Sie und die verehrliche Facultät dafür gütigst meinen wärmsten Dank!

Von keiner andern Universität würde mir das Doctordiplom so erwünscht gewesen seyn, als von der ehrwürdigen Nährerin und Pflegerin des deutschen geistigen Lebens gerade in seinen höchsten und reichsten Entfaltungen. Lassen Sie es mich denn bewahren als ein Vertrauen gebendes Zeichen, daß meine Versuche, wie schwach sie auch mögen ausgefallen seyn, doch nicht ganz unwürdig dem Gange deutscher Erfindung und Cultur folgen!

Ich hoffe, Ew. Hochwohlgeboren in diesem Herbste die Gefühle größter Hochachtung persönlich bestätigen zu können, mit welchen ich, zu meiner Ehre mich unterzeichne, als

Ew. Hochwohlgeboren

Düsseldorf: den 24. August 1838. ganz ergebenster

Dr. Immermann

S. **446**. So fand auch Chamisso nach mancherlei Irrungen seines Liebeslebens als reifer Mann in der Ehe mit der blutjungen Antonie Piaste sein wahres und volles Lebensglück. Über Marianne vgl. die oben zu Elise von Ahlefeldt bezeichnete Literatur, ferner: Johannes Geffckens Aufsatz „Marianne" in der „Gedächtnisschrift" und den Deetjenschen „Immermanns Gattin" in der von der Literarischen Gesellschaft zu Hamburg herausgegebenen „Literarischen Gesellschaft", Jahrg. 3, S. 109 ff. (1917).

Der Dichter hat den Vater seiner künftigen Braut noch gekannt; von ihm erbat er ärztlichen Rat, als er 1831 in Magdeburg von der Cholera ergriffen zu sein befürchtete: Putlitz I 306 f. Der Kanzler Niemeyer (1754 bis 1828), dessen Ölbild den Katalogsaal der Leipziger Universitätsbibliothek ziert, war eine weithin bekannte und hochangesehene Persönlichkeit, deren die zeitgenössischen Briefwechsel und andere Quellen vielfach Erwähnung tun. Auch Goethe hat Briefe mit ihm gewechselt und ihn 1803 in Halle besucht, wovon seine „Tag- und Jahresfeste" (Weimarer Ausgabe, Bd. 35, S. 135 und 147) berichten. Ferner stand Immermanns Freund Kohlrausch (vgl. dessen „Erinnerungen", S. 110) mit ihm in Briefwechsel. Mit Marianne zusammen hielt Immermann das Kind seines Bruders über die Taufe; wie eine Vorahnung des spät Eintretenden mutet sein Jugendgedicht „Die hübsche Gevatterin" („Gedichte" 1822, S. 5) an. Ihr war das in den „Münchhausen" (meine Ausgabe Bd. 2, S. 74) eingelegte Schifflied gewidmet und von ihr selbst gilt, was dort (S. 74 f., 81 und an vielen anderen Stellen) von Lisbeth ausgesagt wird. Vgl. auch die vorahnenden Worte im 3. Buch der „Epigonen": Bd. 3, S. 199 und 226 meiner Ausgabe.

S. **449**. Immermann und das Junge Deutschland. Vgl. u. a. die Namenregister in Houbens Gutzkow- und Laube-Ausgaben; in Bd. 8, S. 145 ff. der ersteren ist der Aufsatz „Immermann in Hamburg" wieder abgedruckt.

S. **458**. Einen sehr langen und ungemein aufschlußreichen Brief Immermanns an die Braut über den Abschied von Elise und die gemeinsame Reise nach Köln gedenke ich demnächst in der „Deutschen Rundschau" mit anderen ungedruckten Stücken des Geffcken-Nachlasses zu veröffentlichen. — Daß die Gräfin Finkenstein dauernd das Haus Tiecks teilte, erklärt dessen Tochter Dorothea für das Verhängnis seines Lebens und seiner schriftstellerischen Entwicklung: Sybel, Erinnerungen an Üchtritz, S. 218 f.

11.

Die Literatur zum „Münchhausen" ist im Kommentar meiner Ausgabe verzeichnet. Dieser Kommentar, der schon bei seinem Erscheinen nur ein Auszug aus viel umfänglicheren Sammlungen war, ist seither zu einem wahren Exzerptenberg angewachsen, den einmal abzutragen ich im Auge behalte. Von neuerer Literatur bezeichne ich das letzte Kapitel in P. Scheidweilers „Roman

der deutschen Romantik". Zu den Bd. 2, S. 418—434 meiner Ausgabe abgedruckten 21 Münchhausen-Paralipomena veröffentliche ich hier ein weiteres unbekanntes aus dem Geffckenschen Nachlaßbesitz; es ist aufgezeichnet in einem sehr zierlich gestickten, wenig beschriebenen Taschenbuch.

Paralipomenon 22.

Geschichten des jüngeren Herrn von Münchhausen.

Die Stadt, oder das Land, wo Alles buchstäblich genommen wird. Seyn = nichts. Sich ein andrer werden. Plastische Darstellung des Heil dir im Siegerkranz. Glühn von Vaterlandsliebe.

Die Anleitung zur Wahrheit nach Basedowscher Methode durch Auffressen einer Figur der Wahrheit aus Butterteig.

Die hannoversche Geschichte. Der SteuerEinnehmer Meyer hat statt Großbrittanisch Hannuversches UntersteuerAmt geschrieben Hannoversches Großbrittanisches SteuerAmt. Darüber sind a) die Brunnen versiegt b) die Fische in der Leine abgestanden, ist c, die Säule auf dem ExercirPlatze umgefallen sind c,[1]) den 8 Isabellen die Haare aus dem Schwanz gefallen.

[2]) Eine ungeheure Choleralüge.

Der Bericht eines Contagionisten steckt andres Papier (oder irgend etwas andres) an. Durchfall, Erbrechen.

Eine patriotische Lüge.

Er beschlägt in den Landesfarben.

nach einer patriotischen Rede.

Lügen aus dem Ehestande.

[3]) Geschichte von der großen Glocke, die nicht läuten will.

Die gar zu rasche Bewegung.

Die verkehrte Welt.

Die Stadt, worin jede Redensart gleich sichtbar wird.

Bericht von Erlegung einer besondern Art von Füchsen (Schulfuchs).

S. **468**. „Das Dampfschiff", eine sich aus einzelnen aufschneiderischen Lügenerzählungen zusammensetzende, übrigens recht schwache Erzählung von Willibald Alexis, die in der „Urania auf das Jahr 1832" (erschienen 1831) veröffentlicht wurde, gab Immermann nach seinem eigenen Zeugnis einige allgemeine Anregungen zum „Münchhausen". Vgl. Deetjen, Immermann und Alexis, in der Zeitschrift für den deutschen Unterricht, Jahrg. 28, S. 30.

S. **473**. Die auffallenden inneren Berührungen zwischen Immermann und Gotthelf habe ich in meiner Studie „Jeremias Gotthelf. Eine Charakteristik" (Internationale Monatsschrift, Jahrg. 7, Sp. 1307—1336 und Sp. 1439 bis

---

[1]) irrtümlich für d.

[2]) Von hier an mit Bleistift geschrieben.

[3]) Von hier an wieder mit Tinte.

1470) aufgezeigt. Gleichzeitig mit Immermann ereifert sich auch Gottfried Keller in einem Briefe des Jahres 1837 über den „kleinlichen, spekulierenden, kratzenden, spottenden, schikanierenden, schmutzigen Zeitgeist“ (Briefe und Tagebücher, herausgeg. von Ermatinger, Bd. 2, S. 5; Stuttg. und Berlin 1916).

S. **477.** Aus meinem Seminar ist eine (noch nicht gedruckte) größere stoffgeschichtliche Arbeit über „Die Wandlungen Münchhausens“ von Dr. Werner Schweizer hervorgegangen.

S. **480.** Zu dem „Erzwindbeutel“ Münchhausen vergleiche man in Gotthelfs „Uli der Pächter“ (Vetters Ausgabe der „Schriften im Urtext“, Bd. 6, S. 321 f.) die „Windbüchsen“ und „Schweinsblasen des Zeitgeistes“: „unerwartet sind sie gekommen, unerwartet verschwinden sie; woher, wohin, weiß man nicht, aber wahrscheinlich, ihrer Natur nach, aus dem Schlamm und in den Schlamm.“

S. **492.** Annette Droste schreibt am 11. September 1842 an Levin Schücking (Briefe, herausgeg. von Theo Schücking, S. 107; Leipzig 1893) über eine Kritik ihrer „Judenbuche“, „wo sie dem Besten, was Immermann in seinem Münchhausen geleistet, an die Seite gestellt wird“. Gleichermaßen an den „Oberhof“ und an die „Judenbuche“ gemahnt in Stoff und Stil die ebenfalls auf der roten Erde spielende tragische Geschichte „Judith die Kluswirtin“ von Luise von François.

S. **493.** Die Idee des unsterblichen Volkes: in der „Jugend vor fünfundzwanzig Jahren“ hebt Immermann Fichtes Forderung, das Ewige im Volke zu lieben, hervor (s. oben, S. 37).

S. **500.** Auch Liliencron versteht unter Volk „unsere brave, herrliche, meistens handarbeitende Mittelklasse“ (H. Maync, D. v. Liliencron, S. 82).

S. **501.** Der Adel als Ruine. Ähnliche Auffassungen trotz aller persönlichen Sympathie für den Adel bei Theodor Fontane (vgl. H. Maync, Th. Fontane 1819—1919, S. 16; Leipz. u. Berlin 1920); so heißt es im „Stechlin“: „Unsere alten Familien kranken durchgängig an der Vorstellung, ‚daß es ohne sie nicht gehe‘, was aber weit gefehlt ist, denn es geht sicher auch ohne sie; sie sind nicht mehr die Säule, die das Ganze trägt, sie sind das alte Stein- und Moosdach, das wohl noch lastet und drückt, aber gegen Unwetter nicht mehr schützen kann.“

S. **506.** Auch Gotthelf eifert oft gegen das „Zeitalter, welches die Geschichtet verachtet, aus der Vergangenheit keine Lehren mehr ziehen will“, z. B. in „Käthi die Großmutter“ (Vetters Ausgabe, Bd. 10, S. 381).

S. **507.** Heines Oberflächenrealismus: Helene Herrmann a. a. O., S. 431.

S. **510.** Immermann führe „das Volk mit seinem ehrwürdigen historischen Roste“ vor, bemerkt G. Keller einmal (Nachgelass. Schriften, S. 120).

S. **511.** Merkwürdigerweise haben kritische Zeitgenossen Immermann den Humor abgesprochen. Daß insbesondere der „Münchhausen“ nur satirisch,

nicht humoristisch sei, behaupten übereinstimmend Gutzkow (Mosaik, S. 151) und Stahr (a. a. O.). Und D. Fr. Strauß schreibt am 24. September 1838 an Friedr. Th. Vischer (Ausgewählte Briefe, herausgeg. von Ed. Zeller, S. 72; Bonn 1895): „Von Poeten lernte ich Immermann (unerfreulich, ohne Humor) und Üchtritz (dumm) kennen."

S. **516**. In Satzform gehaltene Kapitelüberschriften finden wir schon in den Anfängen des deutschen Romans, bei Jörg Wickram, aber noch nicht in humoristischer Verwendung.

S. **518**. Zum Einfluß Adolf Schrödters vgl. die Ausführungen in Bd. 2 S. 444 f. meiner und in Bd. 6 S. 304 der Deetjenschen Ausgabe. Ferner: „A. Schrödters Bild von der Flasche. Humoristisch zu deuten gesucht von K. Immermann und W. Cornelius" (Boxberger, Bd. 17, S. 501 ff.).

S. **530**. Wie Lessing und Goethe den einfachen bürgerlichen Handlungen in „Minna von Barnhelm" und „Hermann und Dorothea", so gibt auch Immermann seinem Oberhof-Idyll erhöhte Bedeutsamkeit durch den großen zeitgeschichtlichen Hintergrund. Das betont selbst der gegen den Münchhausen-Teil sehr voreingenommene Hebbel in dem Aufsatz „Das Komma im Frack" (Werners Ausgabe, Bd. 12, S. 192): „Als Immermann die Dorfgeschichte . . . durch seinen Hofschulzen wieder ins Leben rief, fand er noch nötig, seinem markigen westfälischen Idyll ein allgemeines Weltgemälde gegenüber zu stellen, das . . . doch den Blick ins Weite und Freie offen ließ. Seine nächsten und bedeutendsten Nachfolger schlossen die Fenster schon zu und waren auf den erstickenden Brodem, der sich bei dem Mangel an Luftzug nun in ihren Bauernstuben entwickeln mußte, nicht wenig stolz."

12.

S. **534**. Den „Frühlingskranz" und die anderen ungedruckten Liebesgedichte Immermanns an Marianne gedenke ich demnächst zu veröffentlichen.

S. **548**. Das Gespräch auf der Rheinfahrt ist zuerst mitgeteilt worden in der Ausburger Allgemeinen Zeitung 1841, Beilage zu Nr. 39. Neuerdings hat es Deetjen ans Licht gezogen: Tägliche Rundschau, Unterhaltungsbeilage vom 12. Januar 1917.

S. **549**. Zu „Ost und West" vgl. Euphorion, Jahrg. 22, S. 78 ff.

S. **552**. Zu Heines geplantem Buch über seine literarischen Freunde und Bekannten s. Hirth II 478.

S. **552**. In Clara Viebigs „Wacht am Rhein", Kap. 24 steht: „War es zum Beispiel nötig, an Immermanns Sterbehaus eine Gedenktafel anzubringen? Der war doch nur Theaterdirektor gewesen und hatte genug Ärgernis erregt mit seiner Ahlefeldt in Jacobis Garten hinterm Malkasten!"

S. **553**. Für den „Tristan" vgl. Kloevekorns angezogene Münsterische Dissertation und die Marburger Dissertation von Max Szymanzig,

Immermanns „Tristan und Isolde“ (Marburg 1911: Elsters Beiträge Nr. 17), wo die weitere Literatur zumeist verzeichnet ist; ich verweise nur noch auf die Goltherſche Überarbeitung der Anmerkungen in Wilhelm Hertz' „Tristan“ (6. Aufl., Stuttgart und Berlin 1911) und auf Richard Weltrich, Wilhelm Hertz, S. 30 ff. (Stuttgart und Berlin 1902). Grillparzer (Neckers Ausgabe, Bd. 14, S. 124 f.) zollt Immermanns Werk für Einzelheiten hohes Lob, verwirft aber das Ganze mit z. T. schiefer Begründung. Theodor Storm nimmt in der Novelle „Psyche“ (Sämtl. Werke, Bd. 4, S. 216; Braunschweig 1907) den Tristan-Dichter Immermann gegen einen Kritiker in Schutz, der jenem das Zurückgreifen in so ferne Zeiten zum Vorwurf gemacht hatte.

S. **563**. Der Ausdruck „gotes höveschelt“ steht in Hartmanns von Aue „Erec“, V. 3460; weitere Belege in Hertz' „Tristan“, Anm. 108 (6. Aufl., S. 544).

Schluß.

S. **577**. Nomen atque omen. „Wie war er ganz und immer Mann!“ heißt es in dem Gedicht „Auf Karl Immermanns Grabe“ von Wolfgang Müller von Königswinter, und in Matzeraths Nekrolog im „Rheinischen Jahrbuch“ 1841, der Dichter sei „immer derselbe, immer Mann geblieben“. Unter manchen anderen betont diese Übereinstimmung von Name und Persönlichkeit auch Hermann Kurz in seiner Tristan-Nachdichtung (Neue Ausgabe, Stuttgart 1847, S. 499). Von Heine stammt die „Charade“:

Das erste das ist immer,
Und wenn auch die Welt vergeht;
Das zweite ist man und bleibt man,
Wenn man zu lesen versteht.

Der Dichter selbst erklärt im „Münchhausen“ (Buch 6, Kap. 5) bescheiden: „Durch eine seltsame Laune des Schicksals, deren es mehrere an mir übte, ist mir auch ein Name zuteil geworden, der mehr versprach, als meine geringe Persönlichkeit zu halten imstande gewesen ist.“

S. **588**. Gegen Immermanns „Gottlosigkeit“ eifert in den schrillsten Tönen A. Knapp in einem Brief an Wolfgang Menzel vom 17. Januar 1831: Briefe an W. Menzel, herausgeg. von H. Meisner und Erich Schmidt, S. 164 (Berlin 1908).

S. **593**. In den „Kritischen Waffengängen“ der Brüder Hart vgl. z. B. Heft 5, S. 9.

Verzeichnisse

I. Immermanns Werke

II. Allgemeines Personenverzeichnis[1]

[1] Die Namen des Anhangs sowie die in den behandelten Dichtungen vorkommenden Personennamen sind nicht aufgenommen.

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen